

---

This is the **published version** of the bachelor thesis:

Puig Taulé, Oriol; Salvat i Ferré, Ricard. L'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual i la seva època. 2007.

---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/44610>

under the terms of the  license

# **L'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual**

## **i la seva època**

Oriol Puig Taulé

Doctorat en Arts Escèniques

Director del treball de recerca: Ricard Salvat i Ferré

Departament de Filologia Catalana

Universitat Autònoma de Barcelona, 2007

# **“L’Escola d’Art Dramàtic Adrià Gual i la seva època”**

## **Treball de recerca d’Oriol Puig Taulé**

### **Doctorat en Arts Escèniques**

Pàgina

ESTAT DE LA QÜESTIÓ_____	1
--------------------------	---

#### **CAPÍTOLS**

1. L’Escola d’Art Dramàtic Adrià Gual: Un nou model pedagògic?	
1.1. Objectius pedagògics i estètics_____	3
1.2. Referents i models d’ensenyament_____	12
1.3. Programa pedagògic: matèries i professorat_____	20
2. La Cúpula del Coliseum	
2.1. L'aixopluc del FAD, aglutinador de les arts_____	38
2.2. Un espai únic: característiques i peculiaritats_____	43
2.3. L’espai teatral: possibilitats i usos de la Cúpula_____	51

### 3. Períodes històrics i artístics

3.1. Antecedents de l'EADAG	57
3.2. 1960-1965: La creació d'un model d'Escola	61
3.3. 1965-1970: Assentament del model i creació de la Companyia Adrià Gual	86
3.4. 1970-1974: De la Cúpula del Coliseum al carrer Brusi	103
3.5. 1975-1978: L'Escola d'Estudis Artístics de L'Hospitalet (segon intent de creació d'una Bauhaus)	115

### ANNEX I: Teatrografia detallada

de l'EADAG i la Companyia Adrià Gual	130
--------------------------------------	-----

### ANNEX II: Entrevistes

Carme Fortuny	210
Francesc Nel·lo	216
Carme Sansa	222
Teresa Devant	231
Ricard Salvat	237

CONCLUSIONS	250
-------------	-----

BIBLIOGRAFIA	255
--------------	-----

## ESTAT DE LA QÜESTIÓ

El 1960 entra en funcionament l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual. Aquest fet representa un canvi, una evolució o, com a mínim, una clara alternativa al teatre que es podia estudiar en aquella època a Catalunya, on la persona que es volia dedicar al món del teatre es trobava amb una única opció: un Institut del Teatre totalment adscrit al règim franquista i que seguia igual que el 1939. La importància històrica, ideològica i estètica de la inauguració de l'EADAG, així com de la Companyia Adrià Gual, creada el 1966, és el que es proposa analitzar aquest treball.

Les fonts que he utilitzat per a la realització del meu estudi han sigut de dos tipus: orals i escrites. Les fonts escrites han sorgit principalment de tres àmbits: en primer lloc, la base de dades o teatrografia de l'EADAG; en segon lloc, l'arxiu personal de Ricard Salvat, que inclou tots els programes, articles i crítiques referents a aquella època; i en tercer lloc, la bibliografia, escadussera i incompleta, que fa referència a l'Escola i les seves activitats. Les fonts orals han sigut les entrevistes que he mantingut amb actors i directors que van ser alumnes de l'EADAG i, principalment, amb Ricard Salvat, que m'han sigut de gran ajuda per donar una visió personal i humana, a les dades purament històriques que m'oferien les fonts escrites.

He dividit el meu estudi en tres parts que, respectivament, responen als següents objectius:

- 1- Definir els objectius, els referents i les característiques del model pedagògic de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual.
- 2- Analitzar la seva vinculació al Foment de les Arts Decoratives i l'espai que va ocupar, el de la Cúpula del Cinema Coliseum.
- 3- Analitzar i comentar teòricament els diferents períodes de l'EADAG a partir de la teatrografia sorgida al voltant de l'Escola, ja fos en muntatges purament acadèmics o en l'activitat de la Companyia Adrià Gual.

De la mateixa manera, he adjuntat dos Annexos que he cregut indispensables pel seu interès, històric i podríem dir que "sentimental". En primer lloc, la teatrografia completa i detallada dels muntatges sorgits al voltant de l'EADAG i els de la Companyia Adrià

Gual. M'he basat en el treball de documentació realitzat per Eulàlia Salvat Golobardes per a l'exposició "Ricard Salvat i la seva època", que es va poder veure al Palau de la Virreina, del 10 de juliol al 12 d'octubre de 2003. La feina que en el seu moment va realitzar Eulàlia Salvat ha facilitat enormement el meu camí, o sigui que des d'aquí li vull expressar el meu més sincer agraïment. Basant-me en aquesta base de dades i mitjançant la consulta de l'arxiu de Ricard Salvat, he pogut completar o modificar, quan calia, aquesta teatrografia. En segon lloc, he realitzat un seguit d'entrevistes a diverses persones que van ser alumnes de l'Escola, en diferents èpoques, per intentar mostrar la part humana de l'Escola, en forma del record que en tenen els qui van participar d'aquest projecte pedagògic. Carme Fortuny, Francesc Nel·lo, Carme Sansa i Teresa Devant, han tingut l'amabilitat de cedir-me el seu temps i compartir amb mi els seus records i les seves experiències del seu pas per l'EADAG. Expresso un profund agraïment per a tots ells. I, finalment, la darrera entrevista de l'Annex l'he realitzat a Ricard Salvat, mestre i director d'aquest treball, i amb qui he pogut treballar, colze a colze, amb tota mena de facilitats. No tinc paraules per agrair la disponibilitat total, els consells i el mestratge del Dr. Salvat, sense el qual aquest treball certament no hauria estat possible. Moltes gràcies per no tenir mai un "no" com a resposta, i per deixar-me entrar, literalment, en el seu passat, en el seu arxiu, per tal d'intentar reconstruir un període i uns fets que cal que siguin coneguts. Diuen que no és el mestre qui tria el seu deixeble sinó que és a la inversa, que és el deixeble qui tria el mestre, i en el meu cas puc corroborar que és absolutament cert.

## **1. L'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual: un nou model pedagògic?**

### **1.1. Objectius pedagògics i estètics de l'EADAG**

El fet que Ricard Salvat fundés, el 1960, una Escola d'Art Dramàtic abans que una companyia professional demostra, òbviament, la intenció pedagògica de l'empresa de Salvat, i al mateix temps evidencia que si es volia un teatre de qualitat per a Catalunya, aquest s'havia de construir des de la base, és a dir, des de l'ensenyament. L'EADAG es proposava, a part de ser una escola d'interpretació, direcció i investigació teatral, convertir-se en una mena de Facultat Lliure de Teatre on, amb rigor universitari, es donessin les eines necessàries als alumnes per enfrontar-se al fet teatral des de totes les seves vessants, amb el rigor i la professionalitat de qualsevol altra disciplina artística. Fer teatre, durant els anys cinquanta i seixanta, estava considerat com una activitat impròpia de la gent de bona família, una cosa poc seriosa, i el teatre que es podia veure en aquella època estava concebut únicament com una evasió, deslligada totalment de la realitat històrica i social. La intenció de Salvat incloïa, tanmateix, la creació d'una companyia estable, un equip fix d'actors, directors, escenògrafs i també autors, que poguessin treballar com un col·lectiu, amb el referent immediat del Berliner Ensemble (com comentarem al capítol 1.2.). Una escola per als actors, directors i investigadors teatrals del futur, que acabés formant una companyia professional, amb els següents objectius: crear un repertori (a partir de textos clàssics i contemporanis, catalans i estrangers), crear un nou tipus d'actor preparat per interpretar aquest repertori, i trobar un nou llenguatge de posada en escena per al teatre català, el realisme èpic.

#### **Creació d'un repertori**

Vist el moment en què naixia l'Escola, l'any 1960, quan el teatre català es limitava als drames de Josep Maria de Sagarra del Teatre Romea i a les comèdies, comercials i insubstancials, interpretades per Joan Capri —*Romeu de 5 a 9* (1957) o *El nas d'en Cyrano* (1959), per posar dos exemples—, l'EADAG es va proposar la recuperació i revalorització dels clàssics del teatre català, així com els autors espanyols de la generació realista, a més d'altres autors de la cultura hispànica oblidats o maltractats per les cartelleres comercials, com ara Federico García Lorca o Miguel de

Unamuno. Igualment, tant a Catalunya com a Espanya no s'havien representat mai autors fonamentals del teatre del segle XX com Frisch, Dürrenmatt, Ibsen, Strindberg, Pirandello, Shaw, Wedekind, o Hauptman. I la representació o recepció de textos de Brecht, Gorki, Adamov, Ionesco o Beckett havia sigut, si més no, anecdòtica o insuficient. La operació teatral que l'EADAG es proposava portar a terme també incloïa la recuperació i posada en escena, de la manera més rigorosa possible, dels textos dels autors que d'alguna manera s'havien “inventat” el teatre català, com ara els sainetistes Emili Vilanova, Joaquim Ruyra, Frederic Soler “Pitarra” i Apel·les Mestres, intentant crear un repertori ampli, tant nacional com internacional.

I llavors hi havia els autors vius, catalans i en actiu (més aviat un destorb, segons sembla, per alguns directors actuals) que de seguida van reunir-se al voltant de l'Escola i hi van col·laborar activament. Si el teatre ha d'erigir-se en el temple de la llengua, fixant-la i normalitzant-la, la convivència (constant i natural) de l'EADAG amb els escriptors de l'època havia de veure's reflectida d'alguna manera en les posades en escena que es duïen a terme. Ricard Salvat amb el seu *Nord enllà*, Maria Aurèlia Capmany amb *Vent de garbí i una mica de por*, Joan Brossa amb *Gran Guinyol*, Manuel de Pedrolo amb *Algú a l'altre cap de peça* i, evidentment, Salvador Espriu, van ser alguns dels escriptors amb qui l'Escola va treballar assíduament, i que d'una altra manera difícilment podrien haver arribat, a la primera meitat dels anys seixanta, a ser accessibles per al públic en els teatres privats i comercials. L'experimentació naixia amb uns textos escrits pocs anys abans o en el mateix moment de la seva representació, uns textos “en calent” que volien investigar, en el cas de Salvat o Capmany, amb una posada en escena propera al teatre èpic i amb el model dels muntatges que va cultivar Erwin Piscator, al període d'entreguerres a Berlín. *Vent de garbí i una mica de por*, per exemple, pretenia introduir la història de la societat catalana en el teatre, reflectint tres moments (tres estius) de la burgesia benestant per pintar un retrat del passat, que servís per entendre millor d'on venim i, sobretot, cap a on anem.

Salvador Espriu va ser el referent, el mestre i l'amic que va acompanyar l'EADAG gairebé durant tota la seva existència, gràcies a la seva bona relació amb Ricard Salvat i Maria Aurèlia Capmany, ja des del bon començament de l'empresa. Només cal tenir en compte que la primera representació de l'Escola, de caràcter intern però al capdavant el seu debut escènic, va ser un recital de poemes de Salvador Espriu. Com veurem al llarg d'aquest treball, la seva col·laboració amb l'Escola va ser total, ja que Espriu era un visitant habitual de les aules, on els alumnes tenien el privilegi que el



propi autor els expliqués les seves obres, frase per frase. Només cal donar un cop d'ull als muntatges de les obres d'Espriu (o realitzades a partir dels poemes d'Espriu), per adonar-se de la relació tan fructífera que es va establir entre l'autor i l'EADAG: *La pell de brau* (1960), *Primera història d'Esther* (1962), *Antígona* (1963), *La gent de Sinera* (1963) i *Ronda de Mort a Sinera* (1965), a part de recitals de poemes i lectures dramatitzades diverses de textos d'Espriu. Convertir *La pell de brau*, un llibre de poemes, en un fet escènic, consistia no només en fer un recital poètic, sinó en crear un espai, una llum, una imatge i unes veus (amb la millor dicció possible) que esdevinguessin quelcom diferent: un espectacle teatral. Aquest va ser el que Salvat va anomenar el primer “muntatge èpic” de l'EADAG, entenent per èpic el llenguatge de posada en escena i no pas l'obra espriuena, fet que va causar més d'un malentès entre els crítics. Es tractava de convertir en quelcom teatral una obra que no ho era originalment, posant-hi tots els elements a favor i per potenciar el que sempre hauria de ser el més important: el text.

En resum, el repertori a crear bevia d'innumerable fonts, locals i estrangeres, clàssiques i contemporànies, però amb un objectiu comú: la creació del que hauria de ser el futur Teatre Nacional de Catalunya. Un repertori havia de donar una imatge cultural del país, dels seus autors, però també de la seva estètica (els seus pintors, arquitectes, músics...) i de la seva manera de fer i pensar.

Sobre aquesta tasca de creació de repertori que calia portar a terme, Salvat<sup>1</sup> ho deixa molt clar: “Quan parlem de representar volem dir representar un mínim d'obres d'un autor que pugui fer el públic conscient, no sols de la seva existència, sinó de la seva trajectòria, estètica, política i social, de la seva existència. I per representar entenem representacions normals, en sessions de tarda i nit obertes a tot el públic, no les esporàdiques i sempre plenes d'aventura de les representacions de cambra dels teatres independents, que, si bé han salvat el teatre espanyol del seu marasme, no han tingut ni continuïtat, ni autèntica projecció sociològica, perquè sempre s'han reduït a un públic limitat i d'antuvi predisposat a favor o en contra”.

Com podem veure, aquesta idea de repertori comportava una transformació total de la concepció de l'explotació teatral al nostre país: s'aspirava a anar un pas més enllà de les sessions de “teatre de cambra”, de funció única, promogudes amb molt bona intenció per amants del teatre que donaven suport, moral i

---

<sup>1</sup> SALVAT, Ricard. *El teatre contemporani. Volum 2: El teatre és una ètica (de Ionesco a Brecht)*. Edicions 62, Barcelona, 1966. P. 226.

econòmic, a la minsa vida cultural catalana dels anys cinquanta. El “teatro de una noche y gracias”, segons l’expressió de Valle Inclán, que s’havia practicat a l’ADB (Agrupació Dramàtica de Barcelona) havia de passar a la història, per donar pas a una professionalització del teatre en tots els nivells que conformen el que podem anomenar la “nòmina teatral” (des del director a l’actor, passant per totes les tasques artístiques i tècniques involucrades en un espectacle).

Aquesta recuperació dels textos, així doncs, portava implícita una voluntat d’incloure el repertori català dins les programacions estables de Barcelona, transformant d’aquesta manera el seu aspecte anecdòtic i sentimental en una revisió, crítica i contemporània, dels textos cabdals del que havia de ser el teatre nacional català. De la mateixa manera, recuperant els clàssics es recuperava una llengua, que de forma oral arribaria als espectadors (dita de la millor manera possible), contribuint a fer del català una llengua “normal”, en els temps difícils de la dictadura, que no fes vergonya de sentir ni de parlar. La funció del teatre a Catalunya havia de ser la que tenia a Alemanya, la de *ersatz*, o l’equivalent a la Reial Acadèmia de la Llengua. Calia trobar una llengua oral, una llengua que, encara que no s’hagués estudiat a escola, fos propera i familiar, i al mateix temps capaç de mostrar tots els colors i tots els registres del català, des del poètic al filosòfic, sense complexes ni pedanteria.

### **Un nou actor per un nou tipus de teatre.**

#### **Tècniques interpretatives: Brecht i Piscator**

L’estada de Ricard Salvat a Alemanya (Aachen, Colònia, Berlín i Heidelberg), on va estudiar Filosofia, Sociologia i Ciències Teatrals, va servir perquè Salvat entrés en contacte amb el teatre que s’estava fent aquell moment al nord d’Europa, tan diferent a la grisor i mediocritat de la professió teatral espanyola. L’obra de Bertolt Brecht i el treball de la companyia Berliner Ensemble, així com els treballs de posada en escena del director Erwin Piscator, serien el model i la referència a l’hora d’ensenyar als alumnes, els actors del futur, una sèrie de tècniques noves per a representar aquests textos.

El nou actor que necessitava Catalunya havia de tenir una formació podríem dir que universitària. Havia de conèixer la història no només del teatre, sinó de les representacions artístiques més importants com ara la pintura, l’arquitectura, la

música i el cinema, així com la història de la literatura i les avantguardes artístiques que havien anat dissenyant la situació de la cultura europea d'aquell moment. Cultura, cal recordar, que no estava a l'abast de tothom a Espanya (llibres prohibits per la Censura, difícil accés als nous autors, poques o nul·les traduccions...), però que gràcies a la convivència de l'EADAG amb autors, pintors, pensadors, cineastes..., en definitiva, intel·lectuals en actiu, els alumnes tenien el privilegi de poder aprendre, en viu, d'algú que els hi ho podia explicar en primera persona.

Pel que fa a les tècniques interpretatives, el primer i el segon curs pedagògic els alumnes rebien classes del mètode Stanislavski, mentre que al tercer se'ls feia un apropament al teatre èpic de Bertolt Brecht i d'Erwin Piscator, i a les tècniques interpretatives que s'utilitzaven en aquest tipus de teatre.

Bertolt Brecht, en el seu article “Consideracions sobre l'òpera *Grandesa i decadència de la ciutat de Mahagonny*” (Anmerkungen zur oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*), fa un quadre de dues columnes —que ja ha esdevingut clàssic— on indica alguns dels desplaçaments d'accent gràcies als quals es passa del teatre dramàtic tradicional al teatre èpic. Aquest quadre fa referència a l'escriptura, posada en escena i recepció per part de l'espectador del fet escènic, comparant “la forma dramàtica del teatre” amb “la forma èpica del teatre”. En aquesta nova forma èpica, l'acció s'ha convertit en narració o faula; l'espectacle ja no transmet experiències a l'espectador, sinó coneixements; l'espectador està col·locat al davant i no a l'interior de l'acció, analitzant críticament el que veu; el desenvolupament de la trama no és lineal, sinó que està fet mitjançant la tècnica del muntatge (molt proper a la tècnica cinematogràfica); etc. En definitiva, a la forma èpica del teatre hi ha un predomini absolut de la raó per sobre del sentiment. Brecht defensa tot el contrari que Aristòtil a la seva *Poètica*, i un concepte bàsic del filòsof grec, com és el de la catarsi, l'autor alemany l'elimina completament de la seva concepció de la teoria de l'espectacle.

Seguint les indicacions de Bertolt Brecht<sup>2</sup> al seu *Petit organon per al teatre* (Kleines Organon für das Theater, 1948), el nou actor necessari per aquest tipus de teatre èpic no “es converteix” en el personatge sinó que el “mostra”. No explica uns fets que pretén que l'espectador cregui que passen “ara i aquí”, sinó que van tenir lloc “ahir i lluny”. L'actor ha de ser lúcid, demostrar que conserva el cap fred, evitar la interpretació passional i melodramàtica. Tampoc ell no ha de participar. Brecht diu, més

---

<sup>2</sup> BRECHT, Bertolt: *Petit organon pour le théâtre, 1948 Additifs au Petit organon, 1954. Texte français de Jean Tailleur*. L'Arche, París, 1970.

concretament, que l'actor ha de mostrar el personatge i mostrar-se ell al mateix temps. Ha de mostrar, en un moment determinat, que reflexiona sobre el seu propi paper. L'actuació s'ha de fer des de l'ambó: amb el seu caràcter d'elevació, l'actor pren importància, però no pas amb el sentit d'elevació sagrada; el seu art no sorgeix d'una insondejable profunditat. El teatre èpic s'ha d'instal·lar en aquesta elevació. El concepte principal de la interpretació del teatre èpic és el *Verfremdungseffekt* o distanciació (traducció que s'ha utilitzat tradicionalment, però errònia), que podríem definir millor com estranyament o alienació. L'actor representa el seu personatge des de l'exterior, el mostra, el cita, adoptant la mateixa actitud d'aquell qui explica un acudit o del vianant que relata, amb tota mena de detalls, l'accident d'automòbil que acaba de presenciar. L'actor hi posarà totes les seves capacitats i habilitats (gestualitat, veu, actitud...) però en cap moment es creurà allò que està explicant, perquè ell no "és" el personatge, sinó que "mostra" el personatge.

Per tal d'aconseguir aquest nou tipus d'interpretació, és imprescindible la comprensió total i absoluta del text, coneixent la seva rellevància i significació en el temps i l'espai. Se li pressuposa, per tant, a l'actor, una formació acadèmica, si més no en el camp de les Humanitats. Un dels elements més concrets i tangibles que té l'actor per tal d'interpretar el seu personatge, és el que Brecht anomena la teoria del *gestus*. A l'article de l'any 1932 "Música i gestus" (*Über gestische Musik*), Brecht comença definint el *gestus* negativament: *gestus* no significa tan sols gesticulació, és una actitud global de l'actor. Cada gest, cada actitud (mental i física), cada acció que realitza l'actor conforma un tot, una imatge que no està inclosa en el text ni en les acotacions, però que és una part tant o més important de l'espectacle. Les seves relacions amb el menjar, amb la roba, amb els objectes, amb els altres personatges, etc, acaben per compondre un conjunt de relacions, materials i físiques, que entren directament a formar part de la història de l'espectacle. D'aquesta manera, per tal d'estudiar els textos de Bertolt Brecht tan útil és l'anàlisi i estudi de les obres pròpiament dites com de les anotacions dels directors que en van fer posades en escena al Berliner Ensemble. L'exemple clàssic el trobem a l'escena de *La mare Coratge i els seus fills* (*Mutter Courage und ihre Kinder*), quan la Coratge paga als pagesos l'enterrament de la seva filla Kattrin. Si seguim el *modell* de la interpretació que en va fer Helene Weigel, la Coratge compta les monedes a la seva mà, i després torna a desfer una moneda a la bossa. Aquest gest, que no està indicat en el text de Brecht, explica segurament moltes més coses que un llarg diàleg on es verbalitzi el caràcter gasiu de la Coratge. El *gestus* és doncs, "aquell conjunt de

gestos (...), que amb entitat pròpia, explícita, enriqueix, valora, afegeix quelcom absolutament nou que la paraula per si sola no pot dir”.<sup>3</sup>

Dins del camp de la interpretació de l'actor, hi ha dues vessants a desenvolupar: el cos, mitjançant exercicis d'expressió corporal i realitzant pantomimes (que Salvat portava treballant des de l'època dels seus estudis a Alemanya, i després amb el “Teatre Viu”, a l'ADB); i la veu, mitjançant classes de dicció i ortofonia catalana i castellana (tasca que va a dur terme la pedagoga i traductora Carme Serrallonga, una de les “ànimes” de l'EADAG, com detallem a l'apartat 1.3.)

### **Recerca d'un nou llenguatge de posada en escena: El realisme èpic**

Un dels objectius principals de Ricard Salvat, quan va fundar l'EADAG, era el de crear un nou llenguatge de posada en escena a Catalunya, a partir de les experiències de Bertolt Brecht al Berliner Ensemble. Els muntatges de l'Escola, ja des de *La pell de brau* de 1960, s'anunciaven amb l'etiqueta de “muntatge èpic”, tot i que no s'inscrivessin completament a aquest estil, perquè, de fet, aquesta definició ja era una declaració, si més no, de principis. L'objectiu era trobar un estil de posada en escena realista, però sense caure en el naturalisme o el psicologisme, evitant en tot moment la sainetització del to, inserint el text, la interpretació i la posada en escena en un discurs crític i històric. Introduir el llenguatge escènic en la Història, ja fos mitjançant la representació de textos clàssics de la literatura dramàtica catalana, o posant en escena els autors del moment (Brossa, Capmany, Pedrolo...), construint documents escènics que servissin de testimoni d'un temps i d'un país, amb una gran consciència de la importància de la tasca que s'estava duent a terme. Podem afirmar que l'EADAG va ser la primera entitat teatral a Espanya que va utilitzar, d'una manera deliberada i planificada, les tècniques i aportacions ideològiques de la “Nova objectivitat” (*Neue Sachlichkeit*), en muntatges com *La pell de brau*, de Salvador Espriu, *Veinte años de poesía española*, segons l'antologia de Josep Maria Castellet, *Mort d'home*, de Ricard Salvat, *Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu, *La corrida*, de John Richardson i *Antígona* i *Gent de Sinera*, de Salvador Espriu.

---

<sup>3</sup> SALVAT, Ricard: *Els meus muntatges teatrals*. Edicions 62, Barcelona, 1971. P. 56.

El grup Neue Sachlichkeit (Nova Objectivitat) va ser un grup d'artistes que va sorgir a Berlín el 1920, després de la Primera Guerra Mundial, com a reacció contra l'espiritualisme i les tendències abstractes de l'etapa anterior, exemplificades en l'obra de Vassily Kandinsky i el grup *Der Blaue Reiter* (El genet blau). Otto Dix, George Grosz i Max Beckmann eren els seu components més destacats. L'art, segons ells, havia d'arrelar en les contradiccions de la realitat, no es podia eludir la duresa i la crueltat que els horrors de la guerra havien mostrat, i per tant defugien de l'abstracció i cultivaven el figurativisme. Calia fer un art figuratiu però crític, amb contingut revolucionari, que fos útil per a la societat. La proclamació de la República a Weimar oferia esperances de llibertat, però la misèria i la desmoralització produïdes per la humiliació de la derrota alemanya a la Primera Guerra Mundial, la tensió pre-revolucionària generada pel triomf de la Revolució bolxevic a Rússia, i la debilitat del govern republicà, creaven una situació difícil que calia superar d'alguna manera. Així va sorgir un “realisme expressionista”, fortament marcat per la ideologia socialista, a mig camí entre la crònica, el reportatge social o el documental de denúncia. És a dir, una forma de realisme però no exempt de discurs, de crítica i de reflexió. Els dibuixos i gravats de George Grosz, amb les seves escenes urbanes poblades de personatges ridículs i grotescos —però terriblement reals— exemplifiquen a la perfecció la visió de la realitat que oferien els artistes de la Nova Objectivitat. L'EADAG prenia aquest model pictòric, adaptant-lo al teatre i unint-lo al realisme èpic, per mostrar la realitat, històrica i social, però sempre amb un discurs ideològic i moral al darrere. El simple naturalisme era massa fàcil i “políticament correcte” (encara que en aquella època no s'utilitzés aquesta expressió). Calia posicionar-se clarament i posar, en la mesura que fos possible (no podem oblidar que eren temps de dictadura), totes les cartes sobre la taula.

Si l'EADAG volia transformar-se en el futur Teatre Nacional de Catalunya, calia que els seus alumnes, actors i directors, tinguessin totes les eines possibles (analítiques, metodològiques i interpretatives) per tal de donar una imatge, ja fos d'un text teatral o una adaptació d'una obra poètica no pensada per a l'escena, des del màxim grau de rigor intel·lectual i estètic. Com a exemple paradigmàtic del “muntatge èpic” que volia conrear Ricard Salvat a l'EADAG, hem d'esmentar el muntatge *La pell de brau* (1960), sobre els poemes de Salvador Espriu. Pràcticament el muntatge inaugural de l'Escola, aquest ja va ser plantejat com una “lectura èpica”: unes

veus que recitaven, potenciant en tots els elements de la posada en escena l'efecte alienant.<sup>4</sup>

Aquests tres objectius principals de l'EADAG anaven lligats inevitablement a un de fonamental: fer arribar el treball de l'Escola al màxim i al ventall més variat de públic possible. És per aquest motiu que, ja des del començament de l'activitat pedagògica, l'Escola sempre es va preocupar d'anar a actuar als extrarradis de Barcelona o a poblacions veïnes, a casals populars, parròquies o centres obrers, per tal d'acostar el fet teatral a un espectre molt més ampli de població. El públic que començaria a freqüentar la Cúpula seria, no ens enganyem, “públic de teatre”, aquella magma de cares conegudes (almenys entre si) que coincideixen a multitud d'esdeveniments de tipus cultural i/o social de la ciutat de Barcelona. Representar, per exemple, el recital *20 años de poesía española* —creat a partir de l'antologia de Josep Maria Castellet per a Edicions 62— al barri de Can Clos de Barcelona, era un repte i al mateix temps una declaració de principis que feia l'EADAG: fer arribar el teatre a tot arreu. No seria històricament just atribuir aquesta tasca únicament a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, ja que altres grups de teatre independent de Barcelona com ara la Pipironda (fundada per Àngel Carmona i Florenci Clavé el 1959) o el Gil Vicente (creat el 1961 per Feliu Formosa i Francesc Nel·lo), ja basaven les seves propostes escèniques en el públic popular i de carrer.

---

<sup>4</sup> Sobre el muntatge que va fer l'EADAG de *La pell de brau*, hi ha un excel·lent treball de Xavier Padullés, titulat “Estudi estètic de la posada en escena de *La pell de brau*, de Salvador Espriu; Versió de 1960, direcció escènica de Ricard Salvat”, publicat al número 26-27 de la revista *Assaig de Teatre* (març-juny 2001).

## **1.2. Referents i models d'ensenyament**

L'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual va néixer a partir d'una voluntat col·lectiva de crear un nou sistema pedagògic, un tipus d'ensenyament fins aquell moment inexistent a Catalunya, que eduqués a l'actor que es requeria per oferir al públic un teatre de qualitat, ja fos clàssic o contemporani, que conegués el major nombre de tècniques interpretatives possibles, que dominés l'expressivitat del cos i de la veu i, sobretot, que utilitzés la llengua de la manera més correcta possible. El teatre era el lloc on s'havia d'escollar (i aprendre) aquell català que es parlava però que no s'aprenia (excepte en escasses excepcions) a l'escola.

### **La Bauhaus: Una escola d'art total**

L'EADAG va néixer com la branca dedicada al Teatre de l'Escola d'Art del FAD (Foment de les Arts Decoratives), dirigida per Alexandre Cirici Pellicer. El model on s'emmirallava aquesta Escola d'Art era la Bauhaus alemanya, en el sentit d'Escola d'ensenyament integral de les arts. La Staatliches Bauhaus va ser l'Escola d'Art i Arquitectura fundada el 1919 per Walter Gropius a Weimar (Alemanya) durant la República de Weimar. No va arribar a estar ni vint anys en funcionament, ja que va ser clausurada per les autoritats prussianes (en mans del partit nazi) l'any 1933. Aquella "Casa de la Construcció" (traducció literal de Bauhaus), a part de crear un dels corrents que va tenir més influència en l'arquitectura internacional de la segona meitat del segle XX, el racionalisme, es va convertir en un model d'ensenyament, en aquest cas de l'arquitectura i el disseny. Les seves propostes i declaracions d'intencions participaven de la idea d'una reforma necessària dels ensenyaments artístics, com a base per a la transformació de la societat de l'època, d'acord amb la ideologia socialista del seu fundador. Mentre la Bauhaus estava localitzada a Weimar, podem parlar de tres fases o èpoques diferents. La primera fase (1919-1923), pot ser titllada com la més idealista, en la qual els projectes cercaven contínuament la integració i contaminació de les diferents disciplines entre si. D'aquesta etapa cal destacar la personalitat d'Oskar Schlemmer (1888-1943) i la seva tasca al capdavant de la secció d'arts escèniques. Especialment, els seu dissenys pel *Ballet triadic* (Triadische Ballett, 1922), amb unes obres



geomètriques que unien disseny, escultura i arquitectura, i que ocupen un apartat molt important en la Història de les Arts Escèniques. La segona etapa (1923-1925), en canvi, pot ser qualificada de més racionalista, posant un especial èmfasi en l'arquitectura i en l'urbanisme. Va ser en la tercera època (1925-1929) quan la Bauhaus va assolir el seu major reconeixement, coincidint amb el seu trasllat de l'escola de Weimar a Dessau. El 1930, sota la direcció de Mies van der Rohe, la Bauhaus va ser traslladada a Berlín, on va canviar l'orientació del seu programa pedagògic. L'escola va estar ubicada a Weimar de 1919 fins a 1925, a Dessau de 1925 a 1932, i a Berlín de 1932 a 1933. La direcció de la Bauhaus va estar al càrrec de tres reconeguts arquitectes: Walter Gropius (1919-1927), Hannes Meyer (1928- 1930) i Ludwig Mies van der Rohe (1930-1933). Cada canvi de director comportava una modificació de la línia pedagògica, les disciplines estudiades (l'eliminació d'algunes i la incorporació d'altres) i les obres o construccions resultants. László Moholy-Nagy va intentar ressuscitar la Bauhaus, el 1937, amb la creació de la New Bauhaus a Chicago, però l'escola no va acabar de funcionar i només va romandre un any en funcionament.

L'Escola d'Art del FAD, doncs, prenia la Bauhaus de Weimar com a referent, i va ser l'intent d'Alexandre Cirici Pellicer de crear una "Escola d'Art Total" a Catalunya, en un espai únic i privilegiat com era la Cúpula del Coliseum. La iniciativa de Cirici Pellicer no va prosperar com ell desitjava, degut a la inexistència de subvencions o ajuts per part de l'Ajuntament de Barcelona (i no diguem del règim central...) i a la oposició dels sectors més tradicionals (i poderosos) dels cercles artístics i culturals de Barcelona. L'Escola d'Art del FAD va tenir, doncs, una vida molt curta, tan sols de 1959 a 1963, quan va ser clausurada, juntament amb el Museu d'Art Contemporani (que va passar al Castell de la Geltrú i, posteriorment, al Museu Victor Balaguer de Vilanova i la Geltrú). L'EADAG, però, la secció amb més força i independència de l'Escola d'Art, i la que va viure un creixement més fulgurant, va mantenir-se en vida i, sortosament, a l'espai de la Cúpula del Coliseum.

### **Berliner Ensemble – Piccolo Teatro di Milano – Théâtre de la Cité**

L'EADAG, contràriament a la tendència generalitzada de l'època de prendre França com a model, mirava cap a la República Democràtica d'Alemanya, més cap el Berliner Ensemble que cap a la Comédie Française, per posar un exemple de companyia professional. Oposada a la *grandeur* i el *glamour* francesos, el model alemany aportava un sistema molt ben estructurat (amb una àmplia i molt ben organitzada xarxa de teatres públics), basat en el treball col·lectiu, la cultura de l'esforç i un elevat grau de militància.

L'any 1949, al Berlín Est, Bertolt Brecht va fundar, en el teatre de Schilfbauerdamm, el Berliner Ensemble, companyia que va dirigir la seva dona, Helene Weigel. El Berliner es va convertir en l'Acadèmia per representar el teatre de Brecht. Compost, entre tècnics i còmics, per dues-centes persones en plantilla, i amb una fortíssima subvenció de l'Estat —pràcticament, un xec en blanc—, el Berliner va esdevenir de seguida una institució teatral a Europa. Allí es podia experimentar, crear un repertori, portar a terme una escola. Plantejar-se el teatre com a fenomen total. No en va, el Berliner Ensemble va ser definit com “la millor companyia del món”. Salvat, durant els seus anys d'estudi a Alemanya, va poder assistir a les sessions del Berliner, que permetia l'assistència d'estudiosos del teatre als assajos, que així tenien el privilegi de ser testimonis de la creació de les posades en escena de les obres de Bertolt Brecht.

Una altra empresa absolutament orientadora per a l'EADAG va ser el Piccolo Teatro di Milano (dirigit per Giorgio Strehler i Paolo Grassi fins el 1967). La companyia va aparèixer després de la Segona Guerra Mundial, en època de transició, en una ciutat industrial paral·lela a Barcelona, amb un filisteisme agudíssim de la burgesia industrial i un desinterès total d'aquesta pel teatre, tal i com succeïa aquí. Fundat el 1947, producte de la resistència antifeixista italiana, el Piccolo Teatro di Milano va ser la primera companyia estable de tota Itàlia, amb l'objectiu de convertir-se en un “teatre d'art per a tothom”. Era el primer cop que una companyia abandonava el caràcter itinerant i el sistema de valoració única de l'*star system* comercial, o companyia d'actor-estrella. El Piccolo s'erigia com un autèntic equip de treball, amb nombrosos actors i tècnics contractats de manera fixa. El nivell de professionalitat, rigor i seriositat de la gent del Piccolo Teatro era tan elevat, que el propi Bertolt Brecht, en presenciar el 1956 —any de la seva mort—, una funció de *L'Opera da tre soldi* (Die Dreigroschenoper),

va decidir ceder en exclusiva tots els drets d'autor de les seves obres a la companyia milanesa.

Un altre referent de l'EADAG era la feina que realitzava Roger Planchon i el seu Théâtre de la Cité, a Villeurbanne. Planchon (1931) dirigia aquest teatre des de 1957, que de seguida esdevindria un referent a França, model de companyia i de posada en escena, i que el 1972 es convertiria en el Théâtre National Populaire (TNP). Situant un teatre a una ciutat obrera com Villeurbanne, Roger Planchon desafiava la centralització extrema de l'estat francès, amb un París omnipotent i la resta del país sense gairebé cap possibilitat d'expressió cultural. Planchon posava en escena obres de Brecht, Molière, Shakespeare, creacions d'autors contemporanis, des d'Arthur Adamov a Michel Vinaver, i és qui va acabar obrint les portes del TNP a directors com Patrice Chéreau o, més tard, Georges Lavaudant. Les seves posades en escena sempre van ser crítiques i populars, intentant captar tots els tipus de públic possibles i fent una reflexió, al mateix temps, sobre quin havia de ser el paper del teatre dins la societat francesa. Per Roger Planchon el teatre era l'espai idoni per entrar en contacte amb el poble, i fer-li conèixer d'aquesta manera els textos clàssics de la seva tradició teatral. De Planchon l'EADAG va prendre la voluntat de fer un teatre veritablement popular, que estigués a l'abast de tots els tipus de públic. L'EADAG va entrar en contacte amb la feina de Roger Planchon a través del pintor Modest Cuixart i el pare del director francès Patrice Chéreau.

L'objectiu de l'EADAG era el de reinventar el teatre català, o si més no, inventar un model que encara no existia a l'estat espanyol en aquell moment, lluny de la comercialitat del vodevil castellà i dels "drames d'espardenya" de Josep Maria de Sagarra que es representaven al Teatre Romea. Calia arribar a crear un veritable "teatre nacional", ensenyant diferents tècniques d'interpretació (de Stanislavski a Brecht arribant, el 1970, fins a Grotowski) i intentant crear una dramaturgia nacional, en una ambiciosa tasca de doble vessant: recuperar els clàssics catalans oblidats o maltractats per la cartellera del moment, i potenciar els autors vius (Pedrolo, Capmany, Brossa, Espriu) amb els que es podria fer un treball conjunt de creació d'un nou repertori. L'escola naixia, evidentment, amb un objectiu pedagògic, però ja des dels inicis Salvat tenia en ment la idea de crear una Companyia de directors, actors, músics, artistes i arquitectes capaços de posar a la pràctica els coneixements adquirits al si de l'escola.

Tal com afirma Albert de la Torre,<sup>5</sup> a l'EADAG “tots tenien consciència d'estar fent història”, i aquesta era la veritat, ja que l'Escola naixia com un pas més enllà de l'ADB, una ambició més dirigida a llarg termini, de creació d'un veritable teatre nacional de Catalunya.

L'Escola, ja des de la seva vinculació al Foment de les Arts Decoratives, per l'emplaçament que compartia amb el Museu d'Art Contemporani (de fet, a la Cúpula on s'assajava i es feien les representacions hi havia, per exemple, quadres de Ràfols-Casamada penjats a les parets) naixia amb el model de la Bauhaus alemanya. Com una gran casa —habitable, còmoda, sense la fredor d'una gran institució oficial— on conviure amb l'art, en totes les seves manifestacions: els alumnes aprenien tot allò relacionat amb el teatre, però també amb la música i la pintura, en un ambient incomparable d'efervescència artística. No en va, les aules de l'Escola d'Art rebien noms com ara “Aula Gropius” o “Aula Klee” i la formació germànica de Salvat es deixava notar en els cursos i tallers impartits per ell, com ara “Brecht i el teatre èpic”. De la mateixa manera, els cursos monogràfics i els seminaris de l'Aula Lliure profunditzaven en diversos temes, relacionats o no amb el teatre, però que obrien la perspectiva dels alumnes, apropant-los a les realitats de creadors en actiu (escriptors, dramaturgs, pintors...) que els oferien un testimoni privilegiat, de primera mà, de la creació artística que es feia en aquell moment. La quantitat de gent que va passar per l'EADAG (des de Pier Paolo Pasolini fins a José Cardoso Pires, Gabriel Celaya, Natalia Correia, José Bergamín o Giangiacomo Feltrinelli) demostra fins a quin punt Salvat va saber erigir l'Escola com l'epicentre per on havia de passar tota la cultura del moment, i aprofitar la presència dels intel·lectuals estrangers per organitzar conferències, debats, xerrades... Si comparem aquesta efervescència amb les activitats “extraescolars” que organitzava l'Institut del Teatre de la dècada dels seixanta, veurem que com a màxim s'invitava un escriptor o personalitat del món cultural per inaugurar el curs acadèmic i poca cosa més.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> DE LA TORRE, Albert, et altri: *Ricard Salvat i la seva època*. Catàleg de l'exposició celebrada al Palau de la Virreina del 10 de juliol al 12 d'octubre de 2003. Institut de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona, 2003.

<sup>6</sup> Veure el volum editat per la Diputació de Barcelona que relata la història de l'Institut del Teatre. Es tracta d'una aproximació general a tots els seus períodes, amb una preponderància del document gràfic, més que d'un anàlisi teòric complet i rigorós de la seva trajectòria. GRAELLS, Guillem-Jordi: *L'Institut del Teatre. 1913-1988. Història gràfica*. Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, Barcelona, 1990.

L'EADAG naixia amb la intenció de inventar, o bé reinventar el Teatre Català. Un “teatre nacional” en una nació sense estat, amb la llengua perseguida, sense diners públics, sense una tradició consolidada... Un panorama difícil però altament atractiu a l'hora de posar-se a treballar, ja que en un moment on tot “estava per fer” es podia, o almenys intentar, fer les coses d'una determinada manera. L'EADAG volia ser l'autèntic Teatre Nacional de Catalunya, en una època que els termes “nacional” i “Catalunya” no podien anar mai de bracet, i per tal d'aconseguir-ho calia crear una companyia amb actors i directors preparats, tant a nivell pràctic com teòric, així com amb músics, artistes i arquitectes. Per fer les coses ben fetes, s'havia de tenir la seguretat del rigor i la qualitat de cada detall: des del vestuari a l'escenografia, des dels programes de mà als cartells de les obres, des de la dicció dels actors als seus moviments, tot havia d'estar treballat de tal manera que es donés una imatge global de Teatre Nacional. Hi havia, certament, una consciència general d'estar “fent història”, de participar en un projecte cultural important (tal com declaren la majoria dels ex-alumnes, a l'Annex d'entrevistes adjuntat al final del treball). Cada representació, per insignificant que fos, havia de comptar amb la seva escenografia i vestuari del tot estudiats i, encara que fos per una única funció, amb uns programes de mà cuidats que deixessin constància de la història que s'estava fent (Salvat, ja en aquella època, es caracteritzava per conservar absolutament tota la informació que sorgia al voltant de l'Escola, aspecte que cal agrair, ja que facilita enormement la tasca de l'investigador). Una de les característiques principals dels programes de mà editats per l'EADAG era que tots estaven impresos en color groc. Es tractava d'un homenatge, proposat per Alexandre Cirici Pellicer, al “Manifest groc” escrit el 1928 per Sebastià Gasch, Salvador Dalí i Lluís Montanyà. Com aquell manifest, que es carregava tota la cultura oficial catalana, conservadora i “d'espardenya” anterior, l'EADAG es posicionava en contra de tot allò antic i aspirava a la revolució a través de l'art. Ricard Salvat ha seguit posant en pràctica la impressió dels programes de mà en color groc llampant a l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral (AIET), que dirigeix des de 1993.

L'EADAG, com fou la intenció primigènia de l'ADB (Agrupació Dramàtica de Barcelona), de la qual en parlarem al capítol tercer, pretenia portar la realitat teatral europea als escenaris catalans i, al mateix temps, crear una nova generació d'actors que tinguessin una preparació de nivell europeu, conscients del nou teatre (de fet, ja antic a Europa) i les noves tècniques interpretatives (des de la tècnica Stanislavski a les del teatre èpic utilitzades per Erwin Piscator en els seus muntatges de

les obres de Bertolt Brecht). Ricard Salvat i, per tant, l'EADAG, concebia el Fenomen Teatral com un tot, on no es podia destriar el text literari de la representació escènica, i on l'estètica mai podia tenir un paper preponderant per sobre de l'ètica. La nova unitat de treball defugia de la "companyia d'actor" i es convertia en una unitat de treball que reunia, al mateix nivell, l'autor, el director i l'actor. Cada part tenia la mateixa importància, i era mitjançant un treball conjunt, de companyia, que s'arribava a la creació de l'obra d'art total.

### **L'EADAG i els artistes plàstics**

La importància de tot allò relacionat amb la imatge, el disseny, l'escenografia i el Figurins en les posades en escena de l'EADAG mereixen un tractament a part, que en el llibre *Els artistes plàstics de l'EADAG* és àmpliament mostrat, amb unes reproduccions bellíssimes, si bé no massa explicat.<sup>7</sup> El fet que l'EADAG estigués literalment inserida dins el local del Foment de les Arts Decoratives, juntament amb les bones relacions de Ricard Salvat amb Alexandre Cirici Pellicer i Alfons Serrahima i la presència del Museu d'Art Contemporani, que cohabitava a la Cúpula amb l'Escola, feien inevitable l'intercanvi d'estímul entre actors, directors i artistes. El simple fet que l'Escola estigués farcida de quadres, almenys al segon pis, des de Ràfols-Casamada fins a Tàpies, ja educava els seus alumnes, ni que fos inconscientment, en un determinat gust estètic que en un altre lloc no haurien ni arribat a conèixer. El propi funcionament del Museu d'Art Contemporani, que renovava periòdicament la seva col·lecció a mesura que els artistes venien els seus quadres —que estaven exposats en qualitat de préstec— evitava la sensació de museu-mausoleu, temple inamovible on l'art és perenne i polsegós. El tracte de Cirici Pellicer amb els pintors exposats era que, un cop venuda una obra, l'artista havia de substituir-la per una altra, per tant les parets no quedaven mai buides i la renovació era constant.

Només cal pensar que, si entre els fundadors de l'EADAG hi havia Alexandre Cirici Pellicer, Albert Ràfols-Casamada i Maria Girona, ja era evident que

---

<sup>7</sup> BUESO, A.; CODINA, J. A.; ABELLAN, J.: *Els artistes plàstics de l'EADAG*. Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, Barcelona, 2003.

amb aquests professors de luxe les arts plàstiques tinguessin una importància cabdal dins l'Escola. La "Nova Objectivitat" buscada en les posades en escena s'havia de recolzar en l'element visual, i els artistes que van treballar a l'EADAG s'adaptaven a aquesta concepció de les arts plàstiques. Figuració però no realisme, cert expressionisme en el traç, descripció formal però no mimesi de la realitat... Les escenografies de l'EADAG defugien el realisme conreat per Mestres Cabanes i els seus telons pintats per al Gran Teatre del Liceu. Muntatges com *Ronda de Mort a Sinera*, amb escenografia d'Armand Cardona Torrandell, o *L'Auca del senyor Esteve*, amb decorats d'Albert Ràfols-Casamada, exemplifiquen a la perfecció aquesta concepció artística. Figuració, al capdavant, però realisme en certa manera expressionista.

Així doncs, podem veure com ja des del començament, les escenografies dels muntatges de l'EADAG estan signades per Ràfols-Casamada, Girona, Guinovart, Pla-Narbona, Subirachs, Emile Marzé, Moisès Villèlia... Noms de pintors, com podem veure, i no pas escenògrafs, fet que serà trencat amb l'aparició de l'escenògraf Fabià Puigserver, que entrarà a l'Escola com a alumne el 1961, i de seguida hi començarà a signar escenografies, fins a finals de 1963.

### 1.3. Programa pedagògic: matèries i professorat

L'EADAG era la primera escola privada de teatre que s'obria a Barcelona, l'única alternativa "real" a l'Institut del Teatre, en una època on la capital catalana encara no estava plena d'escoles d'interpretació amb diferents orientacions pedagògiques i metodològiques, com succeeix a l'actualitat. Avui en dia, algú que vulgui dedicar-se al teatre té un ampli ventall d'opcions on triar: a part de l'Institut del Teatre, que des de 1986 és un centre oficial adscrit a la Universitat Autònoma de Barcelona, i on els seus estudis equivalen a una titulació universitària, hi ha escoles centrades en la interpretació teatral, d'altres en la cinematogràfica, centres especialitzats que segueixen models pedagògics concrets, com ara el de Jacques Lecoq, i multitud de cursos especialitzats, seminaris i *stages* on aprendre les més variades tècniques d'interpretació, direcció, dramaturgia, etc.

El teatre, segons la concepció de Ricard Salvat i, per tant, de l'EADAG, havia de servir per a explicar la història: mostrar-ne els documents i convertir-se, al mateix temps, un document visual i sonor, per oferir una visió crítica i argumentada dels esdeveniments. Servint-se d'un tipus de posada en escena "èpica" i uns textos escrits per a tal objectiu, s'havia d'aconseguir un nou model de teatre (almenys a Espanya) que servís de teatre-document d'un temps i d'un país. Textos com ara *Vent de garbí i una mica de por*, de Maria Aurèlia Capmany, o *Nord enllà*, de Ricard Salvat, havien estat escrits pensant en aquesta posada en escena èpica, que en ressaltés els elements històrics i de reflexió històrica i crítica. L'EADAG no naixia perquè els seus alumnes es distraguessin fent teatre, perquè fessin alguna activitat amena o "s'ho passessin bé", sinó que pretenia formar els seus actors amb unes bases ètiques i crítiques, que permetessin el seu posicionament davant d'un espectacle amb la mateixa preparació teòrica que podia tenir el director del muntatge.

Aquesta formació havia d'incloure, no com a complement sinó com a assignatures de base, cursos teòrics com ara "Història del Teatre" o "Teatre Contemporani" (els alumnes no podien quedar-se tan sols amb Shakespeare o Molière, calia que també estiguessin al corrent de les avantguardes d'entreguerres, per exemple), o bé "L'escriptor de teatre com a pensador", que donés als alumnes unes eines teòriques d'anàlisi i comprensió de les obres, i que al mateix temps els servís per, entenent millor



les obres, poder interpretar-les amb el coneixement absolut de totes les seves bases teòriques.

Aquest programa pedagògic diferia molt del de l'Institut del Teatre d'aquella època, que de fet era una "Escola de Declamació" i com a tal es procurava que els alumnes diguessin bé el vers i poca cosa més. Tal com afirma Joan de Sagarra,<sup>8</sup> el programa pedagògic de l'EADAG mirava cap el model alemany, més concretament a les Facultats d'Arts Escèniques de Colònia i Viena o els *workshops* d'Erwin Piscator. Facultats de Teatre on es concebia el fet escènic com un tot: teòric i pràctic, històric i crític, relacionat amb la història de l'art, de la música, del cinema... Aquest era el model a seguir.

L'EADAG, pionera en aquest camp, oferia als seus alumnes tres especialitats o itineraris possibles a l'hora d'acostar-se al fet teatral: Interpretació, Direcció i Investigació. Aquestes tres branques ja suposaven una declaració de principis sobre la pròpia naturalesa del fet teatral, ja que juntament amb la interpretació i la direcció es tenia en consideració la investigació, incorporant, per primera vegada a l'Estat Espanyol, aquesta faceta a l'ensenyament teatral. Calia formar, a part d'actors i directors capaços d'interpretar i posar en escena els textos clàssics catalans recuperats i els nous autors, una sèrie de teòrics que s'encarreguessin de donar una base teòrica i un comentari crític a aquesta aproximació, fent una veritable feina conjunta. Tot i així, aquesta no va ser, ni de bon tros, l'especialització més sol·licitada, potser perquè no existia en aquella època un públic potencial per aquest tipus d'ensenyament tan específic, o potser perquè l'Escola no va saber definir amb claredat quins eren els objectius i, sobretot, les sortides professionals, d'aquest tipus d'especialització. Probablement la societat del moment encara no estava preparada per aquest tipus de formació tan específica, i calia que s'assentés el model de treball interpretatiu i de direcció que es volia renovar, perquè després es pogués fer una investigació i un treball teòric a l'alçada d'aquest nou tipus de teatre.

Analitzant, en un primer cop d'ull, el programa dels tres cursos, amb una mirada actual, sorprèn agradablement la simplificació del número i la diversitat de les assignatures: vuit al primer curs, nou al segon i nou al tercer. Ja des del primer curs es

---

<sup>8</sup> "Ricard Salvat, con la ayuda de sus colaboradores, elabora un plan de estudios inspirándose en las Facultades de Theaterwissenschaft de Colonia y Viena, y en el Workshop de Piscator. Si el lector se toma la molestia de comparar sobre el papel, como yo he hecho, el plan de estudios propuesto por Salvat y el que nos ofrece la Real Escuela Superior de Arte Dramático, se dará perfecta cuenta de la indiscutible superioridad del primero respecto del segundo". SAGARRA, Joan: "La Escuela de Arte Dramático Adrià Gual", *Noticiero Universal*, 1-V-1964.

tenien en compte les diferents branques artístiques relacionades amb el teatre, com ara la plàstica teatral, la psicologia de l'actor o la música en escena. Això demostra la voluntat integradora de Salvat i el seu equip, que no concebien el fet teatral com a independent de les altres arts més properes. L'EADAG no era, com l'Institut del Teatre d'aquella època, una escola de "Declamació", sinó que pretenia obrir el camp d'acció cap a una concepció més àmplia del fet artístic.

En comparació amb l'Institut del Teatre de l'època (curs 1960/1961), que ofería assignatures com ara "Declamació", "Ballet" i "Esgrima", podem constatar que la proposta de l'EADAG era molt més ambiciosa i, de llarg, oberta de mires. No només s'intentava donar una visió àmplia del fet teatral, sinó de totes les disciplines artístiques adjacents.

A més, només cal veure els noms dels professors, per entendre el privilegi i la sort que van tenir els alumnes de l'EADAG de rebre lliçons de personalitats tan importants com ara Alexandre Cirici Pellicer, Manuel Valls, Albert Ràfols-Casamada o Maria Girona. Sorpren que existís una assignatura titulada "Psicologia de l'actor" (potser no tant, si pensem en les característiques de la dècada dels seixanta, donada al psicodrama i amb una incipient valoració d'un tipus d'interpretació psicologitzant, seguint les tècniques d'Stanislavski) però sobretot el que sorprèn més de tot és que aquesta assignatura fos impartida per un psiquiatra, el Dr. Joan Obiols. La introducció i difusió a Espanya (tard i malament, com sempre) de les tècniques interpretatives d'Stanislavski i l'interès de l'època dels seixanta cap a la psicologia i les seves branques afins, com ara la psicoanàlisi, van fer que es contractés precisament a un metge, i no un home de teatre, per a impartir una assignatura que tractava de donar als alumnes unes nocions bàsiques en Psicologia que els permetessin entendre millor les reaccions dels personatges de les obres que es portaven a escena. El Dr. Joan Obiols, d'altra banda, era un gran aficionat al teatre, un d'aquells prohoms de la cultura catalana que, des de la seva afició i interès pel fet teatral, donaven suport i ajuts al teatre en català, invitant companyies al seu domicili privat (com l'exemple de la representació de l'EADAG de *La Dorotea* a casa el Dr. Obiols, com relata Carme Fortuny a l'entrevista adjunta a l'Annex II).

La convivència, a l'Escola, d'almenys tres aspectes artístics (la plàstica, la música i el teatre) des d'un bon principi, ja exemplificava la voluntat de convertir-se en el "Bauhaus català" que es proposava l'Escola d'Art del FAD i, per tant, també l'EADAG, esdevenint una veritable escola d'art on els alumnes es poguessin formar en

el nombre més elevat possible de disciplines. Només cal donar un cop d'ull a la varietat de disciplines expressades a les sessions de l'Aula Lliure i als seminaris per adonar-se de l'ambició integradora de l'EADAG a l'hora de "explicar" les arts (la transversalitat, tan de moda actualment). L'ensenyament del català oral va ser una de les obsessions de l'Escola, tasca que va ser encarregada a Carme Serrallonga, traductora i pedagoga d'àmplia experiència en el camp docent. Serrallonga impartia cursos de "Ortofonia i dicció" a primer curs, "Dicció i entonació" al segon i "Ortofonia" i "Gramàtica" al tercer. Quedava ben palesa la voluntat de Salvat de formar els actors en un català correcte, tan en el seu nivell literari com col·loquial, ja que com ha afirmat Salvat en més d'una ocasió, un veritable Teatre Nacional és el lloc on s'hi va per conèixer la llengua d'un país, on una llengua està viva i on aquesta, en tots els seus registres, es diu de manera clara i correcta.<sup>9</sup>

Professors com Manuel Valls o el mestre J. M. Mestres Quadreny a l'assignatura de música, Albert Ràfols-Casamada a plàstica teatral o, no cal dir-ho, Maria Aurèlia Capmany com a professora de "Història del Teatre", "Teatre contemporani", "Els grans mites", "La novel·la i el teatre" o "Dicció poètica" són una mostra del privilegi que tenien els alumnes (potser sense ser-ne massa conscients) d'entrar en contacte amb el món teatral, artístic i literari amb professionals que estaven en actiu, que no eren simples professors dedicats exclusivament a la docència sinó que es movien, pintaven, escrivien i estrenaven espectacles amb regularitat. Un professorat insòlit, en comparació amb l'Institut del Teatre d'aquella època<sup>10</sup> o, sense anar més lluny, al professorat actual de la majoria de centres privats.

---

<sup>9</sup> "Carme Serrallonga fue determinante para el campo de la traducción y sobre todo para el de la ortofonía y la dicción catalana. La gran pedagoga creó una escuela de decir los textos de calidad. Hay que tener en cuenta que, en aquella época, el catalán no se aprendía en la escuela, que era vilipendiado y olvidado por la mayoría de los catalanes y pretendimos que el teatro que nosotros hacíamos jugara un papel parecido al que cumple en Alemania: el de "ersatz" de la Real Academia. Por eso trabajamos con obsesión al gran creador verbal que fue Espriu y a los clásicos que él nos aconsejó, por ejemplo los sainetistas: Apel·les Mestres, Emili Vilanova y Joquim Ruyra". SALVAT, RICARD: «"25 años de la "Adrià Gual"» a *Paseo por el teatro catalán: entre dos Congresos 1929 y 1985*, Cuadernos El Público, 1975.

<sup>10</sup> "El plan de Salvat está estructurado de tal modo que permite facilitar al actor una técnica en el uso de sus propias facultades y lo que es todavía más necesario, formarse como artista consciente del arte que interpreta. Pero no sólo se forman actores en la Escuela, también se enseña a dirigir teatro y se fomenta la investigación teatral. En la Real Escuela de la madrileña calle del Pez, las clases de dirección teatral — que explica don Huberto Pérez de la Ossa— no son obligatorias y, por si el lector lo ignora, le diré que en nuestro país no se exige a un director teatral ningún certificado de estudios especiales, ni tan solo el bachillerato. Esto último podría explicarnos bastantes cosas desagradables que ocurren en el panorama teatral español y a las que las gentes de buena voluntad no encuentran una explicación adecuada. (...) Los universitarios, en repetidas ocasiones, han pedido o han exigido la creación de unas Facultades de Teatro en las Universidades. Hasta que esta justa petición no se vea realizada, la EADAG y cuantas otras facultades libres de teatro —el término es de Maria Aurèlia Capmany— puedan formarse en España,

### **L'Institut del Teatre d'aquella època**

L'Institut del Teatre de l'època de l'EADAG tenia a Guillermo Díaz-Plaja com a amo i senyor, ostentant el càrrec des de 1939, que no abandonaria fins el 1970, quan va ser substituït per Herman Bonnín. La destitució de Díaz-Plaja tindria lloc després de les revoltes i la vaga realitzada pels estudiants aquell mateix any, una mica com un ultimàtum de l'alumnat davant d'un sistema pedagògic que consideraven obsolet. Quaranta anys, així doncs, d'absolut domini de Díaz-Plaja sobre una institució basada en aquell Conservatorio Superior de Música y Declamación de Barcelona, al qual l'Institut estava adscrit.

El 1955 és l'any de la creació de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) que, teòricament, anava a la recerca d'un tipus de teatre concret per la via europea. L'Institut del Teatre es va "bunqueritzar", segons paraules de Guillem-Jordi Graells, i va perdre definitivament el tren (si és que mai hi havia pujat) de la modernitat. L'ADB va iniciar l'intent de buscar nous autors i de trencar amb la tradició, i l'Institut del Teatre es va dividir en dues faccions molt diferenciades. D'una banda, Díaz-Plaja i el conservatori i, de l'altra, els nous professors (Ricard Salvat, el qual va ser-ne professor dos cursos, Francesc Nel·lo, que va entrar més tard...) i alumnes amb ganes de renovar el panorama teatral del moment, d'aprendre coses noves i posar-se al nivell d'Europa.<sup>11</sup>

Durant tota la dècada dels anys cinquanta l'Institut del Teatre no havia sofert pràcticament cap canvi en el pla d'estudis ni en els horaris de classe, més propis d'una dedicació marginal o complementària que no d'uns estudis amb vocació de carrera. L'Institut feia les seves classes a les tardes, de set a deu, i només tres dies a la setmana. De fet, les proves d'accés, actualment teòricament tan difícils i exigents amb els candidats, en aquella època consistien simplement en llegir un poema i un text en veu alta. Això va donar lloc, òbviament, a una massificació dels estudiants de l'Institut. Segons paraules del propi Díaz-Plaja, l'escola ja es dedicaria, durant els cursos acadèmics, a descartar els que no servien pel món del teatre. De fet, el número

---

serán los únicos exponentes de una posible y necesaria renovación de la enseñanza teatral". SAGARRA, Joan: *ibidem*.

<sup>11</sup> GRAELLS, Guillem-Jordi: *L'Institut del Teatre. 1913-1988. Història gràfica*. Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, Barcelona, 1990. P. 85.

d'alumnes que començaven els estudis i els que els acabaven eren desproporcionadament diferents.<sup>12</sup>

El juny de 1960 es va produir un fet excepcional a l'Institut del Teatre, dins de la grisor i la conformitat d'aquells temps. Va aparèixer una carta penjada a un taulell d'anuncis titulada “¿Hay que tomarlo en serio?”, signada per Ivan Tubau (germà de Maria Tubau, alumna i actriu emblemàtica dels primers anys de l'EADAG), que denunciava l'arbitrarietat de les qualificacions que rebien els alumnes, posant exemples amb noms i cognoms (amb frases de l'estil de: “¿Por qué.... ha recibido un ....?”). Aquest primer signe, bastant atrevit, de rebel·lió o contestació per part dels alumnes de l'Institut, va provocar que el claustre suspengués el lliurament dels títols als alumnes firmants que ja havien acabat els estudis, i l'expulsió dels qui encara no havien acabat.

El curs 1969-1970, la inquietud cada cop més creixent dels estudiants va acabar amb una vaga i un manifest publicat a la premsa. Això duria al tancament del centre del carrer Elisabets i a la pèrdua del curs. I, finalment, la substitució de Díaz-Plaja per Herman Bonnín, que ocuparia el càrrec fins el 1980, quan seria rellevat per Josep Montanyès (destacat ex-alumne de l'EADAG).

Com podem veure, la comparació de l'EADAG amb l'Institut del Teatre d'aquella època és una tasca força difícil, per les diferències abismals, ja no de forma, sinó de fons, dels objectius de cadascun dels centres pedagògics. L'EADAG havia nascut com una alternativa a l'Institut del Teatre, i amb aquest objectiu es proposava mirar a Europa, donar els alumnes una formació el més completa possible i crear un nou llenguatge de posada en escena. A l'Institut, en canvi, semblava que ni ells mateixos es prenguessin gaire seriosament això de fer teatre, amb honroses excepcions, com ara Artur Carbonell a la secció d'Escenografia o Bartomeu Olsina a Interpretació.

---

<sup>12</sup> Ricard Salvat escrivia, al seu diari personal —al qual hem tingut accés per a la realització d'aquest treball—, el 9 de novembre de 1963: “Aquest any ha entrat molta gent, uns trenta-cinc, i semblen molt preparats i amb ganes de treballar. N'han vingut cinc o potser més de l'Institut del Teatre. Ens han explicat que el Dr. Díaz-Plaja abans de començar el curs a l'Institut va reunir els professors i els va dir que havia vist la nostra representació de *Primera història d'Esther* al Romea, que havia trobat extraordinària. Els va renyar perquè no es donen al seu treball, alguns no s'hi lliuren prou. Es veu que algun dels professors va dir que “A la Cúpula, si convé, es queden treballant fins a les tres de la matinada”. El Dr. Díaz-Plaja va contestar “Facin-ho vostès també, qui els en priva? Quedin-se també fins les tres, si cal”. Es veu que va dir que la nostra representació havia estat de primera categoria internacional. Això ens ho han dit tots. En John Richardson m'ha dit que els ha baixat tant la matrícula. Diu que l'any passat van entrar cent vint deixebles i aquest any només trenta. No ho sé, me n'hauré d'assabentar, perquè a en John li agrada exagerar, en tot cas, si és veritat, és extraordinàriament afalagador per a nosaltres. La veritat és que la gent ens comença a conèixer. A més hi ha hagut l'èxit del Romea, que ens ha servit de molt. Però es veu que abans del Romea ja hi havia molta gent que pensava incorporar-se al nostre treball. Ja m'ho havien dit en acabar el curs passat”.

## **L'EADAG i la creació del català oral:**

### **La tasca pedagògica de Carme Serrallonga**

En un moment històric, la dècada dels seixanta, quan el català estava prohibit a les escoles i a la premsa, aquest quedava relegat tan sols a un ambient domèstic o privat. Qui no hagués tingut la sort d'estudiar a una escola com el Col·legi Isabel de Villena, dirigit per Carme Serrallonga, rebia inevitablement tota la seva formació en castellà, relegant el català a ser una simple llengua “de segona”, d'estar per casa (i mai més ben dit). El Col·legi Isabel de Villena, que seguia el model de l'Institut Escola d'ensenyament laic, no constrictiu i amb una integració de les matèries, era un cas a part, en el trist panorama educatiu d'aquella època: classes en català, barreja de nenes i nens (d'estranguis, ja que oficialment era un col·legi femení), participació activa de l'alumne en activitats extraescolars (teatre, música, dansa...), foment de la creativitat i tot una sèrie de característiques i trets diferencials que el situaven a anys llum de qualsevol escola de l'època. Caldria que algun dia un investigador escrivís la història de Carme Serrallonga i el Col·legi Isabel de Villena, una part poc coneguda d'una època tan difícil per al nostre país com va ser el del règim de Franco.

La voluntat de Salvat i, especialment, la de Carme Serrallonga, fou la d'utilitzar l'Escola per ensenyar un català correcte i normatiu als seus alumnes els quals, la immensa majoria, havien rebut tot el seu ensenyament primari i mitjà en llengua castellana. Si aquesta vessant pedagògica de creació d'un determinat tipus de català oral resta com una de les fites més importants i, al mateix temps, com gairebé —ens atreviríem a dir— una de les característiques principals de l'EADAG, és degut a la tasca com a pedagoga de Carme Serrallonga. Sense la seva participació en l'Escola, ja des de la seva fundació, segurament l'EADAG no hauria pogut assolir les fites que va assolir, pel que fa a la qualitat de la posada en escena de textos literaris, especialment la poètica de Salvador Espriu.

Carme Serrallonga va néixer a Barcelona el 3 d'abril de 1909. Es va llicenciar en Filosofia i Lletres a la Universitat de Barcelona (1931) i es va traslladar a Madrid, on va fer el doctorat. Mentrestant, va participar en la fundació de l'Institut Escola, instal·lat al Parc de la Ciutadella (1932), que es convertiria en un model i un referent per a l'ensenyament en català. L'Institut Escola s'inspirava en els principis pedagògics de l'Escola Nova catalana i en l'experiència, a nivell estatal, de la Institución Libre de Enseñanza. Va representar el motor d'un nou sistema d'ensenyament a l'etapa

secundària: català, integrador de l'alumne en el seu entorn i amb voluntat de continuïtat amb l'ensenyament primari. Amb la fi de la Guerra Civil, el 1939, i la supressió de tots els centres que havia creat la Generalitat, Carme Serrallonga va fundar l'Escola Isabel de Villena, seguint la mateixa línia pedagògica. A part de la seva vessant com a pedagoga, que la va acompanyar al llarg de tota la seva vida, cal remarcar el domini de múltiples llengües que posseïa Carme Serrallonga, especialment de l'alemany. Les seves traduccions d'autors teatrals estan lligades a noms tan importants com ara Bertolt Brecht, Friedrich Dürrenmatt, Jean Genet, Georg Büchner o Heinrich von Kleist.<sup>13</sup>

Les classes de dicció i ortofonia de Carme Serrallonga es van convertir en un dels bastions de l'EADAG, en un segell "marca de la casa" i una referència pel que fa al treball rigorós, acadèmic, gairebé universitari, tot i que, segons declaracions d'ella mateixa (o com també declara Francesc Nel·lo a l'entrevista adjunta a l'Annex II), s'estava inventant un mètode al mateix temps que l'ensenyava.<sup>14</sup> Perquè els actors parlessin bé i, sobretot, *s'entengués* el que deien, calia fixar un català oral estàndard que formés i al mateix temps ensenyés el públic quin era el català correcte, sense vergonyes ni complexes de cap mena (veure l'entrevista a Carme Sansa, que va treballar de mestra a l'Isabel de Villena, adjunta a l'Annex II).<sup>15</sup>

Amb un alumnat que, a no ser que provingués del Col·legi Isabel de Villena o hagués rebut excepcionalment l'ensenyament en català, no havia après mai la gramàtica, la fonètica o la morfosintaxi de la nostra llengua, la tasca encomanada a Carme Serrallonga era prou difícil: convertir la llengua literària en quelcom entenedor, natural i fàcil, tant pels alumnes com per al públic.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> "He traduït molt per al teatre perquè vaig treballar amb Ricard Salvat. M'agrada traduir obres per al teatre perquè t'obliga a utilitzar un llenguatge viu i no gens encotillat", declaracions de Carme Serrallonga a BASSOLS I VALLS, Clara: "Carme Serrallonga, traductora i pedagoga: Conèixer bé la pròpia llengua no et priva que en puguis saber d'altres", *Avui*, no en consta la data. Article inclòs a *Assaig de Teatre*, núm. 15, P. 34.

<sup>14</sup> "... va ser en Ricard qui em va proposar que, a l'escola, jo prengués cura del que en dèiem *ortofonia*. Ell mateix em va portar un llibre de París, de formació de la dicció dels actors, que jo vaig adaptar per a les meves classes", declaracions de Carme Serrallonga a PESSARODONA, Marta: "Una dona de lletres: Carme Serrallonga", op. cit., P. 53.

<sup>15</sup> "El meu treball consistia a ensenyar a llegir als actors o corregir els seus defectes de català, tant de pronúncia com de construcció de frases. Allà hi havia alumnes com Fabià Puigserver, Montserrat Roig, Francesc Nel·lo, Josep Montanyès, Núria Picas, etcètera. Va ser tota una escola d'actors, encara que alguns no ho volguessin reconèixer". Declaracions publicades a PLAYÀ MASET, Josep. "La mestra irrepitable: Carme Serrallonga deixa un llegat de modernitat a la pedagogia catalana", op. cit., P. 77. Cal afegir que, si bé va participar a alguns muntatges de l'EADAG, Núria Picas no en va ser mai alumna, sinó que va ser l'única persona de l'ADB que va voler col·laborar amb l'Escola de Salvat i Capmany.

<sup>16</sup> "Hi ha dos problemes que vénen a ser el mateix, però que se sumen i el fan molt més gros. Un d'ells és que el català és una llengua que no s'ha treballat a les escoles, vull dir en tots aquests gairebé cinquanta anys que han passat. Imagini's, no hi ha hagut escola en català, no hi ha hagut premsa. És a dir, una llengua que no ha tingut una base escrita, a la qual no puguis fer referència, es va degradant a poc a poc.

### **Programa pedagògic: tres mostres**

Per tal d'entendre amb claredat (les dades parlen per si soles), passem a continuació a detallar el programa d'assignatures i el professorat de tres moments històrics diferents de l'Escola: el curs 1961-1962, el curs 1965-1966 i el curs 1970-1971.

#### **Curs 1961-1962:<sup>17</sup>**

##### **PRIMER CURS**

Plàstica teatral	Alexandre Cirici Pellicer
Psicologia de l'actor	Dr. Joan Obiols
La música a l'escena	Manuel Valls (Nani Valls)
Història del teatre	Maria Aurèlia Capmany
Teatre contemporani	Maria Aurèlia Capmany
Ortofonia i dicció	Carme Serrallonga
Formació de l'actor (Stanislavski)	Ricard Salvat
Iniciació a la pantomima	Ricard Salvat

##### **SEGON CURS**

Formació de l'actor	Ricard Salvat
Mim corporal	Ricard Salvat
L'escriptor de teatre com a pensador	Ricard Salvat
Història del teatre	Maria Aurèlia Capmany

---

Després hi ha hagut una invasió de gent de fora que, no vull dir que jo trobi que no estigui bé, perquè és evident que si la gent no té feina a casa seva van allà on en troben; però, és clar, aquesta gent ha contribuït en cert aspecte a omplir de més castellanismes una llengua que ja tenia sempre aquest perill, perquè en general la gent, el castellà, l'aprenia a l'escola i el català el parlava a casa seva. És clar que durant la República va haver-hi escoles molt bones en català, però això era per a unes classes socials d'una burgesia, però per a la classe popular, fora de la feina que van fer els grups escolars, que van fer una feina molt bona, en general l'ensenyament es feia en castellà; per tant, el castellà es va introduint cada vegada més en el català, i a això s'hi afegeix el català que parlen certes famílies, que no és barrejat de castellà, però és un català que ja s'ha anat degradant de canvis fonètics, de construccions mal fetes...". ESPINÀS, Josep Maria: "Carme Serrallonga", op. cit., P.P. 22-23.

<sup>17</sup> Informació extreta del programa de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual del curs 1961-1962, publicat encara en castellà.



Els grans mites  
La novel·la i el teatre  
Dicció i entonació  
Maquillatge  
Escenografia  
Dansa

Maria Aurèlia Capmany  
Maria Aurèlia Capmany  
Carme Serrallonga  
Maria Girona  
Joan Salvat  
Montserrat Costa

### **TERCER CURS**

Història de l'art  
Ortofonia  
Gramàtica  
Brecht i el teatre èpic  
Direcció escènica  
Dicció poètica  
Poètica musical  
Plàstica teatral  
Aula de cinematografia

Ricard Albert  
Carme Serrallonga  
Carme Serrallonga  
Ricard Salvat  
Ricard Salvat  
Maria Aurèlia Capmany  
J. M. Mestres Quadreny  
Albert Ràfols-Casamada  
Joan Francesc de Lasa

### **AULA LLIURE**

Joan Argenté  
  
Salvador Espriu  
Francesc Nel·lo  
Joan Fuster  
José María Rodríguez Méndez  
Ytzhak Emmanuel  
Julio Manegat  
Oriol Campi  
Ricard Salvat  
Francesc Nel·lo  
Juan German Schroeder

*El temps de tants dits* (Premi Salvat  
Papasseit 1959)  
*Primera història d'Esther* (Antologia)  
*Pell de magrana i Entre la gent que baixa*  
Teatre experimental a València  
*Vagones de madera*  
El teatre a Israel  
El personatge teatral  
*Síntomas*  
El sentit de la tragèdia en Schiller  
Pantomima  
La meva experiència del teatre  
*La trompeta y los niños*

Joan Argenté	<i>Garnatxa</i>
Blai Bonet	Comèdia
	La funció de la poesia a la societat
Anna Ricci	La veu
Juan Peñalver	El teatre a Sud-Amèrica
	<i>Los hijos del profesor de griego</i>
	<i>El sol enterrado</i>
Joan Francesc de Lasa	El cinema experimental
Enrique Ortenbach	<i>Còlera mansa</i>
	<i>El armario</i> (pantomima)
Juan Algarra Díaz	Consells a un jove actor
Roser Bru	Estudi 76
	Pablo Neruda (audició de <i>Macchu Picchu</i> i
	<i>Lámpara en Tierra</i> )
J. Agustín Goytisolo	Antología de mis versos
Adrià Gual de Sojo	<i>Llibertat restringida</i>
Marina Noreg	El ballet

**Seminari de Teatre i Novel·la:** Julio Manegat, Josep Maria Espinàs, José María Rodríguez Méndez, Maria Aurèlia Capmany i Ricard Salvat.

**Aula de Cinematografia:** Xavier Coll, Pere Balaña Bonvehí. Films de Norman McLaren. Sessió Eisenstein. Films sobre la dansa i el ballet. *Divendres Sant* de Tharrats. Dibuixos animats.

**Psicodrama:** Classes pràctiques dirigides pel Prof. Dr. Joan Obiols, Càtedra de Psiquiatria, Hospital Clínic.

Com podem veure, la representativitat en aquest programa pedagògic d'almenys cinc disciplines artístiques, sense comptar la teatral, com són la plàstica, la música, la literatura, la dansa i el cinema, deixen clara la intenció de l'EADAG d'oferir un ensenyament transversal i multidisciplinari. En el curs 1961-1962, els tres puntals de

l'Escola —Ricard Salvat, Maria Aurèlia Capmany i Carme Serrallonga— són els qui porten el pes de la tasca pedagògica: Salvat pel que fa a la formació de l'actor (amb una presència important de la pantomima, provinent de l'època en què Salvat la va treballar amb el grup "Teatre Viu"), Capmany en el terreny d'història de la literatura i el teatre, i Serrallonga en l'ensenyament de la dicció i ortofonia catalana. Cal destacar igualment la presència de l'assignatura "Psicodrama", impartida pel Dr. Joan Obiols, que ja havia treballat amb Ricard Salvat a l'època del "Teatre Viu", en sessions de psicodrama realitzades amb els seus pacients de l'Hospital Clínic. Alexandre Cirici Pellicer i Albert Ràfols-Casamada, com a professors de "Plàstica teatral", o Manuel Valls i J. M. Mestres Quadreny en el camp musical, demostren la vinculació dels artistes en actiu del moment en la tasca pedagògica de l'Escola. L'Aula Lliure, concebut com un espai de reflexió i trobada entre autors i alumnes, significava anar un pas més enllà, un aprofundiment en una obra o un tema concret, amb la presència del seu autor o protagonista. Des de conferències a classes magistrals, l'Aula Lliure era per on passaven tots els intel·lectuals de l'època que d'alguna manera tenien relació amb Ricard Salvat o l'EADAG. El cinema feia acte de presència al darrer curs pedagògic, impartit per Joan Francesc de Lasca, i en l'aula de cinematografia, amb pràctiques i visionat de pel·lícules de la història del cinema, per tal d'oferir, també, una visió històrica i crítica del llenguatge artístic més important del segle XX.

Si fem un salt en el temps de cinc anys, i arribem al curs 1965-1966, podem veure com l'estructura dels cursos seguia sent pràcticament la mateixa, si bé el programa pedagògic era força més específic i diversificat.

### **Curs 1965-1966:<sup>18</sup>**

**Investigació Teatral:** L'alumne elegeix el seu currículum lliurement (les assignatures secundàries). Es consideren assignatures fonamentals: "Història del Teatre", "Estètica de la Direcció", "Història de l'Art" i "Escenografia". L'alumne ha de presentar crítiques dels muntatges de l'Escola i dels més importants fets a Barcelona, sota la direcció d'un

---

<sup>18</sup> Informació extreta de: "Plan de estudios de la EADAG", *Yorick*, núm. 10, P. 8.

professor. L'alumne ha de fer una tesina sobre un tema monogràfic, sota la direcció d'un dels professors dels Cursos Teòrics de l'Escola.

### **Interpretació:**

#### **PRIMER CURS**

Formació de l'actor (Stanislavski)	Ricard Salvat
Ortofonia i dicció	Carme Serrallonga
Improvisació	Maria Aurèlia Capmany
Dicció poètica	Maria Aurèlia Capmany
Història de l'Art	Ricard Albert
Pantomima	Albert Boadella
Dansa	Montserrat Costa
Història del Teatre	Feliu Formosa

#### **SEGON CURS**

Formació de l'actor ( <i>Commedia dell'Arte</i> )	Ricard Salvat
Dicció	Carme Serrallonga
Dicció poètica	Maria Aurèlia Capmany
Improvisació sobre <i>cannovacci</i>	Maria Aurèlia Capmany
Història del vestit	Ricard Albert
Mim corporal	Albert Boadella
Escenografia	Joan Salvat
Lectura (textos comentats)	Joan Salvat
Moviment escènic	Montserrat Costa i Marina Noreg

#### **TERCER CURS**

Formació de l'actor (tècniques de distanciació, Brecht)	Ricard Salvat
Crítica teatral	Maria Aurèlia Capmany
Dicció	Carme Serrallonga
Maquillatge	Maria Girona
Expressió Corporal	Albert Boadella
Moviment escènic	Marina Noreg
Història del cinema	J. C. Acerete

## **Direcció**

### PRIMER CURS

Formació de l'actor (Stanislavski)	Ricard Salvat
Dicció i ortofonia	Carme Serrallonga
Pantomima	Albert Boadella
Història de l'Art	Ricard Albert
Història del Teatre	Feliu Formosa
Estètica de la Direcció	Ricard Salvat

Pràctiques d'il·luminació en tres muntatges de l'Escola

Pràctiques de regidoria en tres muntatges de l'Escola

### SEGON CURS

Formació de l'actor ( <i>Commedia dell'arte</i> )	Ricard Salvat
Curs monogràfic (Bertolt Brecht)	Ricard Salvat
Història del Teatre Modern	Maria Aurèlia Capmany
Seminari monogràfic (relacions entre teatre i novel·la)	Maria Aurèlia Capmany
Plàstica teatral	A. Cirici Pellicer i A. Ràfols-Casamada
Psicologia de l'actor	Dr. Joan Obiols
La música en l'escena	Manuel Valls
Poètica musical	J. M. Mestres Quadreny
Història del vestit	Ricard Albert
Escenografia	Joan Salvat
Lectura de textos comentats	Ricard Salvat
Improvissació sobre <i>cannovacci</i>	Maria Aurèlia Capmany

Pràctiques d'ajudantia de direcció en tres muntatges de l'Escola

Muntatge d'una obra en un acte en sessió de *workshop* o taller

### TERCER CURS

Història de la Direcció	Ricard Salvat
Formació de l'actor (tècniques d'interpretació, Bertolt Brecht)	Ricard Salvat
Crítica teatral	Maria Aurèlia Capmany
Història del Teatre Contemporani	Feliu Formosa
Maquillatge	Maria Girona
Història del Cinema	J. C. Acerete
Estètica del Cinema	Romà Gubern

Muntatge d'una obra llarga en sessió de *workshop* o taller

Co-direcció d'una obra amb un dels directors de l'Escola

Presentació d'una tesina sobre un director escènic contemporani

Analitzant el programa pedagògic del curs 1965-1966 podem veure com la branca d'Investigació, tot i que no va ser, ni de bon tros, la que més èxit va tenir entre els alumnes (més aviat es va tractar d'un reforç pels alumnes de direcció), aspirava a donar una formació completa a l'alumne tant pel que fa a la història de l'art com del teatre, i li exigia des de bon començament uns treballs crítics i teòrics sobre els propis muntatges de l'Escola i de la (poc estimulant) cartellera teatral barcelonina d'aquella època. Amb la tesina sobre un tema monogràfic que havien de redactar els alumnes per a completar aquesta especialització, podem afirmar sense cap mena de dubte que la branca d'Investigació de l'EADAG és l'antecedent del que amb els anys acabaria sent el Doctorat en Arts Escèniques, ofert pel Departament de Filologia Catalana de la Universitat Autònoma de Barcelona, que tots plegats coneixem tan bé. Pel que fa a la branca d'Interpretació, el recorregut de Stanislavski a Brecht es deturava a la *Commedia dell'arte*, amb la improvisació sobre temes o *cannovacci*. Destaquem els noms d'Albert Boadella —que el 1962 havia fundat Els Joglars— i Feliu Formosa, que passen de participar com a actors als muntatges de l'Escola a fer de professors. A l'assignatura “Moviment escènic” s'incorpora la ballarina russa Marina Noreg, que ja havia participat a l'Aula Lliure, i que va representar el paper de “La Mort” (després de Maruchi Fresno) a la segona versió de *Ronda de Mort a Sinera*, el 1970.

Cal destacar l'especialització de Direcció, en aquest programa ja plenament diferenciada, que combinava les assignatures teòriques, compartides amb els alumnes d'Interpretació (com ara “Pantomima” o “Dicció i ortofonia”) amb les pràctiques. Aquests tallers obligaven l'alumne a tocar diverses tecles —des de la il·luminació a la regidoria— i d'aquesta manera el futur director aprenia, treballant, a enfrontar-se amb algunes de les diverses tasques a realitzar i dirigir que comporta un muntatge teatral professional.

Tornem, ara, a fer un salt endavant de cinc anys en el temps, i plantem-nos al curs 1970-1971. Amb un esquema semblant (mateix nombre d'assignatures teòriques i pràctiques), s'havia inclòs alguna assignatura nova (com ara “Crítica Teatral” i “El mètode Grotowski”), però l'esquema era el mateix: una base teòria en història del teatre, i una sèrie d'assignatures pràctiques per aprofundir en tots els aspectes de la interpretació teatral.

### **Curs 1970-1971:<sup>19</sup>**

Dicció	Carme Serrallonga
Ortofonia	M <sup>a</sup> Jesús Andany
Formació de l'actor	Ricard Salvat
Moviment escènic	Marina Noreg i José Ruiz Lifante
Mètode Stanislavski	Manuel Trilla
Crítica teatral	Ricard Salvat
Història del Teatre	Xavier Fàbregas
Història de l'Art	Ricard Albert
Escenografia	Joan Salvat
Maquillatge	Josep Demaret
Psicologia de l'actor	Dr. Freixa

---

<sup>19</sup> Informació extreta de SALADRIGAS, Robert: “EADAG (diez años de trabajo)”, *Primer Acto*, número 119, 1970, P.P. 24-26.

Història de la Música	Joan Guinjoan
Història de la Literatura	Carme Serrallonga
Mètode Grotowski	Maite Lorés
	Pere Planella
	Eulàlia Gomà
Mim	Julio Castronuovo

El més destacable d'aquest programa, corresponent al desè any de vida de l'Escola, és la incorporació de l'assignatura "Mètode Grotowski", impartida pels tres ex-alumnes Planella, Lorés i Gomà, que van rebre una beca per anar a estudiar al CUIFERD (Centre Universitaire International de Formation et de Recherche Dramatique), a Nancy, on van fer un curs intensiu amb Michèle Kokosowsky, deixeble i col·laboradora directa de Jerzy Grotowski. De fet, Kokosowsky era qui més havia lluitat per implantar a França la nova actitud interpretativa i creadora de Grotowski, i va trobar en el CUIFERD una plataforma ideal per a formar actors d'arreu del món en aquestes tècniques. Un cop van haver tornat, els tres alumnes van passar a ensenyar als seus ex-companys les tècniques que havien après a França, i això es va concretar en el muntatge *Èdip, rei*, adaptació de l'obra de Sòfocles que va dirigir Pere Planella l'any 1970. De la mateixa manera, antics alumnes com M. Jesús Andany, Manuel Trilla o Josep Ruiz Lifante passaven a impartir classes. El Dr. Joan Obiols havia sigut substituït pel psicoanalista Dr. Freixa, que tal com explica Salvat a l'entrevista adjunta a l'Annex II, treballava el psicodrama amb els alumnes i, de pas, en passava informes als professors. Xavier Fàbregas (Montcada i Reixac, 1931-1985), crític, historiador i assagista de teatre, era el professor de l'assignatura "Història del Teatre". Els alumnes rebien unes nocions bàsiques sobre aquest tema a través de l'autor, entre d'altres, de *Història del teatre universal* (1966), *Teatre català d'agitació política* (1969) o *Aproximació a la història del teatre català modern* (1972). Aquell mateix any, el 1970, Fàbregas va convertir-se en el màxim responsable del Departament d'Investigació de l'Institut del Teatre, càrrec que ocuparia fins el 1985, any de la seva mort. Altra vegada podem comprovar la varietat i riquesa del programa pedagògic, i la que podríem anomenar "qualitat professional" dels seus professors.



Hem vist tres programes pedagògics en tres moments històrics diferents, però les coincidències entre els tres salten a la vista en un primer cop d'ull: valoració de l'element teòric (teoria i història del teatre), presència de disciplines adjacents al fet escènic (com ara la música i l'art), varietat de tècniques interpretatives (creant un arc *Commedia dell'arte*-Stanislavski-Brecht-Grotowski) i, finalment, professorat provinent de diferents camps de la creació artística, de reconeguda trajectòria professional. Amb un programa pedagògic tan diversificat i un equip docent de gran nivell intel·lectual, l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual es posicionava, voluntàriament, en un territori situat a anys llum de l'Institut del Teatre d'aquella època.

## 2. La Cúpula del Coliseum

### 2.1. L'aixopluc del FAD, aglutinador de les Arts

L'EADAG no va néixer de manera independent i espontània, com a voluntat col·lectiva d'una sèrie d'intel·lectuals i gent de teatre que es van reunir, van idear un projecte pedagògic, van aconseguir el finançament, van llogar un local i van obrir una escola privada. Si l'EADAG va poder arribar a ser una realitat va ser perquè tenia al darrere una institució com el Foment de les Arts Decoratives (el FAD), que el 1959 va inaugurar un Museu d'Art Contemporani i una Escola d'Art, dirigits per Alexandre Cirici Pellicer. Va ser gràcies a Cirici Pellicer i, sobretot, a Adrià Gual de Sojo i Alfons Serrahima, ambdós reconeguts membres del FAD, que es va proposar a Ricard Salvat la direcció de la secció teatral de l'escola, és a dir, de la creació de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual. Tal com molt encertadament afirma Xavier Padullés: “formacions com l'EADAG, sense la protecció de societats com l'esmentada, mai s'haurien pogut desenvolupar, per raons més que òbvies”.<sup>20</sup>

El FAD ha estat i és una de les institucions artístiques de Catalunya de més importància i rellevància de tot el segle XX, per la seva tasca constant de suport i foment, com el seu nom indica, de les arts relacionades amb el disseny i l'arquitectura. El primer article dels estatuts del FAD ja deixa clar quines són les intencions i objectius de la institució: “El Foment de les Arts Decoratives és una associació creada amb la finalitat enunciada en el seu propi títol i amb l'objectiu de promoure tot el que tingui a veure amb l'ampli món dels bells oficis i del disseny, a part de tot tipus d'activitat cultural relacionada amb les arts”.<sup>21</sup> Gràcies a la frase final d'aquest article, diverses associacions relacionades amb les arts, no obligatòriament amb el disseny, van trobar aquest aixopluc del qual l'EADAG va gaudir, de manera tan significativa.

El naixement del FAD com a societat cal situar-lo el 1903, arran de l'impuls que van obtenir les arts decoratives a Catalunya amb motiu de l'Exposició Universal, celebrada el 1888 a Barcelona. Els seus orígens es fonamenten en diverses organitzacions d'aquesta naturalesa existents al llarg del segle XIX, si bé podem afirmar

---

<sup>20</sup> PADULLÉS, Xavier: “Estudi Estètic de la posada en escena de *La Pell de brau*, de Salvador Espriu; versió de 1960, direcció escènica de Ricard Salvat”, *Assaig de Teatre*, núm. 26-27, març-juny 2001. P. 147.

<sup>21</sup> DD. AA.: *FAD. Dels bells oficis al disseny actual*. Caixa de Barcelona, Barcelona, 1981. P. 10.

que la institució que va ser l'autèntic precedent del FAD és el Centre d'Arts Decoratives, desaparegut el 1896.

Les etapes més rellevants del Foment de les Arts Decoratives —des del seu naixement fins a l'aparició de l'Escola d'Art dramàtic Adrià Gual— pel que fa a la seva naturalesa d'institució aglutinadora de diverses branques del llenguatge artístic, poden ser dividides de la següent manera:

**1917-1922:** Primera etapa de constitució i organització del Foment, redacció dels estatuts i formació de la estructura legal i social.

**1922-1948:** Etapa coneguda com el “patriarcat de Santiago Marco”, el seu president en aquella època. El FAD va gaudir d'una gran expansió i reconeixement nacional i internacional, arran dels èxits assolits en diverses exposicions universals, com ara la de París (1925), Barcelona (1929) o a la Triennal de Milà (1936). El FAD va posar de moda l'*art déco* a Barcelona i, als anys trenta, gràcies als freqüents i estrets lligams amb el GATCPAC, va col·laborar en la difusió del funcionalisme arquitectònic. L'etapa conclou el 1948, amb la mort de Santiago Marco. Els anys quaranta signifiquen els anys de represa, ja que el 1940 té lloc la rehabilitació associativa, recuperant l'espai de la cúpula del Cinema Coliseum, del qual el FAD era el llogater des del 1936.

**1949-1959:** Durant aquesta tercera etapa es van incorporar un seguit de nous dissenyadors i arquitectes al FAD, com ara el Grup R. Aquest grup va promoure, el 1957, els primers Premis ADI/FAD d'Arquitectura i Interiorisme, que acabarien convertint-se en un referent de les noves tendències en aquest terreny. De la mateixa manera, van sorgir diverses agrupacions, com la de Discòfils (juntament amb el Hot Club i el Club 49), que van comportar una alenada d'aire fresc dins la grisor i mediocritat imperant a la Barcelona de la dècada dels cinquanta i que, amb els seus concerts de *jazz*, intentaven insuflar a la ciutat una (certa) vida cultural.

**1959-1973:** Aquesta va ser l'etapa de més creixement i enriquiment del FAD, sumat a un visible augment de la projecció social. La dècada dels seixanta va ser molt fructífera, amb l'aparició de seccions molt actives com ara la Capella Polifònica i el Cineclub o, no cal dir-ho, L'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual. Tot i que algunes d'aquestes seccions naixessin i desapareguessin amb la mateixa rapidesa, la vitalitat del FAD quedava

exemplificada amb aquestes ganes de crear nous projectes, d'associar-se i de fomentar la difusió i coneixement de les arts. “Cada vegada més, la vida del FAD ve determinada per l'activitat de les seves seccions o agrupacions. Unes neixen i altres desapareixen. Tot plegat lligat a un interès per la modernitat i el progressisme cultural. Els salons de la Llar Moderna, l'Escola D'Art, l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, l'aparició del disseny industrial i gràfic, són el pròleg del FAD contemporani”.<sup>22</sup>

La nova situació política sorgida a partir de la Transició i el canvi de seu del FAD (el 1971 es va veure obligat a abandonar la Cúpula del Coliseum i traslladar-se a un nou local del carrer Brusi, on va estar ubicat fins el 1999) van forçar la desaparició de diverses seccions. El 1974 va tancar-se definitivament L'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, i als anys vuitanta el cineclub, amb la intenció del FAD de centrar-se més directament en les matèries per les quals s'havia creat: l'arquitectura i les arts decoratives (que passarien a anomenar-se “Disseny”, en totes les seves variants).

L'estructura del FAD, que no és la pròpia d'un gremi ni la d'un sindicat, distava molt de l'esperit de les Acadèmies de Belles Arts en el sentit més tradicional del terme. Ben al contrari, mirava cap el referent anglès i germànic de les Arts and Crafts o la Werkbund. Com escriu Daniel Giralt-Miracle en el pròleg del llibre *FAD. Dels bells oficis al disseny actual*, l'entitat naixia amb una doble vocació: la primera, amb l'objectiu d'incidir en la vida ciutadana, mitjançant la creació de diverses escoles (Eina, Massana, Elisava) i la promoció de restauracions i homenatges; i la segona, de caràcter més intern, que fomentés la difusió de les avantguardes artístiques amb les seves classes d'art, de teatre, de dibuix, etc. És gràcies a aquesta vocació artística que dins el FAD hi tenien cabuda tant la música com el teatre, com, de la mateixa manera, les arts escèniques, ja des de quaranta anys abans de la fundació de l'EADAG.

---

<sup>22</sup> MAINAR, Josep; CORREDOR MATHEOS, Josep: *FAD 80 anys*, Blume, Barcelona, 1984. P. 61.

## **La vocació escènica del FAD**

Va ser el 1925 quan un sector de socis interessats en el teatre van demanar la creació d'una secció d'estudis escènics, que sembla que va tenir una acció esporàdica, per la intermitència informativa que s'ha pogut trobar i l'escassetat dels documents que en donen testimoni. De la poca informació que se n'ha pogut aclarir, se sap que el 1928 es va representar, al saló de festes de l'Hotel Ritz, *La tomba de la donzella* (una obra de teatre *nō* japonès) i *El casament per força* de Molière, així com un cicle de conferències, el 1931. Amb l'arribada de la República, el FAD va incrementar el tractament del fet escènic, sobretot mitjançant cicles de conferències que tractaven temes com ara la problemàtica del teatre enfront del nou cinema sonor (pronunciada per Oriol de Martí), propostes de teatre ideal ("El teatre que jo faria", segons Lluís Masriera) o tractant les innovacions tècniques, com ara la titulada "La il·luminació en el teatre" de Manuel Gabarró, un intent de trobar solucions a les limitacions tècniques dels teatres d'aquell moment, cada cop més endarrerits. El 1934, el Foment va col·laborar amb la Generalitat en la direcció artística de les temporades de teatre català al Poliorama.

Amb la victòria dels feixistes el 1939 i la imposició de la censura, la secció de Teatre es va dissoldre, fins a la creació de la secció de Marionetes, el 1944, sota l'empenta de Harry V. Tozer. El director de la Companyia de Marionetes de Barcelona es va convertir en el gran mestre de la marioneta francesa, i va estar oferint representacions fins el 1956.

El teatre ho tenia més difícil per treure el cap durant la dècada dels quaranta, degut a la seva "perillositat". No va ser fins el 1947 quan es va tornar a crear la secció d'Estudis Teatral, que va entrar en funcionament el 1948. És prou significatiu que, aquell mateix any, l'activitat que inaugurés la secció fos una lectura dramatitzada de *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, obra prohibida en aquell temps, que van interpretar Elisenda Ribas, Eulàlia Soldevila i Carme Contreras, amb música de Frederic Mompou i posada en escena signada pel grup Thule-Teatro de Ensayo. Aquest incipient grup de teatre de cambra presentava des de lectures dramatitzades a conferències sobre dramaturgs estrangers encara no estrenats a Espanya, com ara Sartre, Camus, Pirandello o Elliot, a les quals s'afegien algunes intervencions en la vida cultural barcelonina força esporàdiques, però si més no amb desig de donar a conèixer nous autors, desconeguts per al gran públic.

Durant els anys cinquanta, l'Agrupació d'Estudis de Teatre es va articular en tres nivells: primer de tot, organitzant conferències i trobades entre professionals; en segon lloc, creant un premi de teatre; i en tercer lloc, acollint diversos grups escènics. Si durant la dècada dels quaranta va ser el grup Thule qui més va treballar en el centre, en els cinquanta va ser el torn de Palestra de Arte Dramático. Aquesta entitat estava formada per Àngel Carmona, Ramir Bascompte, Diego Asensio, Jordi Grau i Francesc Cruzate. Segons declaracions del propi grup, orientaven la seva producció cap a “un teatre circular, espanyol, forà i catòlic”, una estranya definició on, finalment, hi tenia cabuda una obra de teatre en català al mes. El seu debut va ser la temporada 1955-1956, amb un programa de tres peces en un acte: *Les precieuses ridicules*, de Molière, dirigida per Diego Asensio; *En el camino real*, de Txèckov, dirigida per Francesc Cruzate; i *La rosa de papel*, de Valle Inclán, a càrrec d'Àngel Carmona. La segona estrena de Palestra va ser una versió lliure de *Medea* escrita per Esteve Albert i interpretada, en català, amb direcció de Rafael Bertran. La temporada d'aquell any es va tancar amb *Filoctetes*, de Sòfocles, amb traducció de Carles Riba, sota la direcció de Francesc Cruzate i Jordi Grau, el qual després ha esdevingut un director de cinema força interessant. Gràcies als contactes a nivell internacional del FAD, el mes de febrer de 1956 Palestra va anar a actuar a París, al Théâtre de la Maison Internationale. Allí hi van presentar *El sol enterrado*, de Juan Peñalver i *Coplas para el corregidor y la molinera*, d'Alfredo Mañas, ambdues sota direcció de Ramir Bascompte.

Aquella mateixa temporada, tenim la primera notícia de la utilització de l'espai de la Cúpula com a escenari per a teatre circular: va ser amb la posada en escena de *Fedra*, en versió de Miguel de Unamuno, a càrrec de Diego Asensio. L'ús de l'espai circular de la Cúpula, per tant, ja havia estat tímidament iniciat, tot i que faria falta que l'EADAG iniciés la seva trajectòria per explotar totes les possibilitats que oferia un espai d'aquestes característiques. Palestra també va organitzar lectures de *Ball robat*, de Joan Oliver, *Un home entre herois*, de R. Tasis, *Homes i no* de Manuel de Pedrolo o *El comte Arnau*, de M. Arimany. El grup es va dissoldre el 1957, transformant-se en un nou quadre de teatre experimental de curta volada. El 1960 la Junta del FAD, gràcies a Alexandre Cirici Pellicer, Alfons Serrahima i Adrià Gual de Sojo, proposaria a Ricard Salvat i a Maria Aurèlia Capmany la inauguració de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual.

## 2.2. Un espai únic: característiques i peculiaritats

El cinema Coliseum va ser inaugurat el 10 d'octubre de 1923, dissenyat per l'arquitecte Francesc de Paula Nebot i Torrens (1883-1965). Situat a la Gran Via de les Corts Catalanes, número 595 (entre el carrer Balmes i la Rambla de Catalunya), aquest imponent cinema encara sobreviu avui en dia, majestuós i pretensions al mateix temps, amb els seus enormes rètols fets de bombetes lluminoses que anuncien les estrenes del cinema més comercial de Hollywood (veure FIGURA 1). Més de vuitanta anys lligat al cinema i l'entreteniment són els que porta aquest edifici emblemàtic de Barcelona, que els seus habitants reconeixen i saben ubicar, encara que mai no hi hagin posat els peus. Com afirma Joan Munsó Cabús,<sup>23</sup> en el seu volum sobre els cinemes de Barcelona, "...el Coliseum forma part, d'alguna manera, del patrimoni íntim i sentimental d'una immensa majoria de barcelonins".

L'arquitecte Francesc de Paula Nebot i Torrens és d'aquells que, tot i desconegut per al gran públic, ha contribuït a formar la imatge que tenim avui en dia de Barcelona, aquella imatge global i inconcreta que ens fa reconèixer una ciutat i diferenciar-la d'una altra. Entre algunes de les obres de Nebot i Torrens més importants, podem destacar: el Banc d'Espanya de Plaça Catalunya amb Portal de l'Àngel (1927-1928), l'edifici "El Dorado" (Plaça Catalunya amb Bergara), l'edifici de Telefónica de Plaça Catalunya (1927), l'ampliació i reforma interior de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (situada a la Llotja de Mar), l'Estació de França (1922), la urbanització de la Plaça Catalunya (1925-1927), la Ciutat Universitària de la Diagonal (1951-1953) o la urbanització de la "Avenida Generalísimo Franco" (la Diagonal) i emplaçament de l'estadi de futbol "Nou Camp" per al Futbol Club Barcelona (1951-1952). Nebot i Torrens també va realitzar altres edificis d'ús cultural, que actualment ja no es conserven, com ara el Cinema Lumière (al carrer Diputació amb Passeig de Gràcia, 1924) o el Teatre Marquina (carrer Àusias March, 1933). De la seva obra situada a fora de Barcelona podem destacar l'Ajuntament de Mataró (1920) o el Gran Casino de Sitges (1923).

---

<sup>23</sup> MUNSÓ CABÚS, Joan: *Els cinemes de Barcelona*. Proa, Barcelona, 1995. P. 83.

Com podem veure, la Plaça de Catalunya i els seus voltants deuen molt a aquest arquitecte, exemple clar de l'arquitectura i l'urbanisme de la dècada dels anys vint, que volia dotar a Barcelona d'una imatge d'importància i seriositat, mitjançant edificis de tall neoclàssic grans i imponents, una mica antiquats ja des del seu naixement (siensem que, en aquells anys, Antoni Gaudí ja havia deixat diverses empremtes a la ciutat de la seva genialitat modernista).

La construcció del Cinema Coliseum va ser promoguda per la Metropolitan S.A., societat constituïda el 1919 per Josep Solà Guardiola, Victoriano Saludes Soca i Carles Maristany (Marquès de l'Argentera). La societat va comprar els terrenys de la Gran Via on anteriorment hi havia hagut el Palacio de la Ilusión, per aixecar-hi el que havia de ser "el millor cinema de Barcelona i, probablement, d'Europa". L'any 1922 es va considerar la incorporació al projecte del Coliseum d'un casino i un teatre per a infants, que s'haurien de situar als soterranis de l'edifici, i es va realitzar una ampliació de capital. Amb aquesta finalitat es va obrir una subscripció pública amb mil sis-centes accions al portador, de cinc-centes pessetes cadascuna. Finalment, ni el casino ni el teatre no van arribar mai a fer-se realitat.

El primer consell d'administració de la Metropolitan S.A. —format, entre d'altres, per Ramon Almirall Trius, Antoni Feliu Prats, Joan Valldaura Carbonell, Enric Buxeras Bultó i Julio Morín Labbe— va acollir el projecte amb entusiasme, fins al punt que van concebre un local no només apte per al cinema, sinó per a la celebració de tota mena de manifestacions artístiques: òpera, ballet, teatre, concerts... El projecte, com ja hem dit, es va encarregar a l'arquitecte Francesc de Paula Nebot i Torrens. L'execució de l'obra es va encomanar al contractista Gonçal Batlle, al qui cal agrair la solidesa de l'estructura metàl·lica de l'edifici, que va evitar que el Coliseum patís cap mena de dany durant els bombardejos que van afectar aquell sector de la ciutat, el març de 1938. La decoració artística de l'edifici es va encarregar a J. Fernández Casals, mentre que les figures i relleus de la façana, de clara inspiració noucentista, van ser encomanades als escultors Torra i Passani.

L'escenari era d'onze metres de profunditat, amb la seva orquestra i teler corresponents, teló d'acer per utilitzar en cas d'incendi, amplis camerinos (individuals i col·lectius) que podien acollir fins a cent trenta artistes, saló de descans per als músics de l'orquestra, salonet de reunions i conferències de premsa, etc.



Un dels grans atractius del Coliseum, que el farien automàticament identificable pels barcelonins, era la gran cúpula que coronava l'edifici. Aquesta seria la seu del FAD des de 1934 fins a 1974, i serviria per a representar espectacles de tota mena: des de salons dedicats a la decoració, l'escultura, la pintura, el vi i la moda —a la Cúpula va néixer el Salón de la Moda Española, el març de 1941—, fins a representacions teatrals, a càrrec de Thule, Palestra i l'EADAG, passant per funcions de marionetes —del grup de H. V. Tozer— i tota mena de concerts —com els de la Capella Clàssica Polifònica del FAD, dirigida per Enric Ribó. A la Cúpula també hi va néixer el Salón del Hogar Moderno, ampliat a partir de 1961 sota la denominació de “Hogarhotel”.

La sessió inaugural del Cinema Coliseum —la construcció del qual va tenir un cost total de quatre milions i mig de pessetes— es va celebrar el 10 d'octubre de 1923, a les quatre de la tarda, amb una “gran función dedicada a la Asociación de la Prensa Diaria de Barcelona, con asistencia de autoridades”. L'entrada costava cinc pessetes per a la butaca de platea o amfiteatre, trenta-cinc a les llotges de platea, trenta a les de l'amfiteatre i una pesseta el seient de general. La sessió del que va ser anomenat “Palacio de la Cinematografía” va començar, amb l'acompanyament d'una orquestra de vint-i-vuit músics sota la batuta de Josep Cumellas Ribó —deixeble d'Enric Granados i fundador de l'Orfeó Gracienc— amb un noticiari de la Universal Studios, seguit de la pel·lícula còmica de Neal Burns *¡A casarse tocan!*. A continuació, hi va haver un petit concert a càrrec de la Banda Municipal de Barcelona, dirigida pel mestre Joan Lamote de Grignon i, posteriorment es va projectar *La moderna Dalila*, “soberbia producción Vita-Film por la bellísima María Korda”, segons deia la publicitat, a la qual va seguir el film *No es tan fácil*, comèdia dramàtica protagonitzada per Margarita Clark. Com podem veure, una sessió inaugural de luxe, per un cinema que, d'aquesta manera passava a formar part del patrimoni cultural i sentimental de Barcelona.

L'espai ocupat pel FAD constava de quatre plantes, amb un total de més de 1.700m<sup>2</sup>, entorn d'un espai central, el de la Cúpula, que tenia dos nivells. El Foment de les Arts Decoratives va ser el llogater de les quatre plantes i la cúpula del cinema del 1934 al 1974, any que va traslladar la seva seu social al carrer Brusi, on estaria fins el 1997, quan aniria a la que és la seva seu actual, el Convent dels Àngels. El cinema, propietat de la “Empresa de Cines y Espectáculos Metropolitan S.A.” va patir diverses reformes entre el 1951 i 1959 (els plànols que incloem en aquest apartat són una mostra d'aquestes obres de reforma).

La majestuositat de la façana, d'inspiració renaixentista —però amb l'empremta del segle XX—, amb un arc d'entrada amb quatre parells de columnes corínties bessones, amb escultures i ornamentacions diverses, estava pensada per satisfer el gust burgès per l'ampul·lositat i la grandiloquència. Un gran cinema per a la burgesia, que pretenia arribar a ser quelcom semblant a “el Liceu del setè art”, amb vestíbuls i escalinates majestuoses, com si ens trobéssim en un palau del segle XVIII.

La grandiositat de la sala de projeccions (amb una capacitat de 1.815 localitats, que actualment, després de diverses reformes, s'han quedat en 1.689), i la distribució dels espectadors a la platea general, les llotges i el galliner, buscava l'efecte teatral que tant havia promogut la burgesia del segle XIX i XX. És a dir, anar al teatre (o, en aquest cas, al cinema) com un esdeveniment social: per veure i, sobretot, ser vist. (FIGURA 2). Nebot i Torrens, com tota la generació d'arquitectes que van treballar a Barcelona dels anys vint als anys cinquanta, no va ni intentar trobar una tipologia pròpia per l'edifici del Cinema Coliseum. El cinema, l'art que va néixer amb el segle XX, no requeria un edifici amb les mateixes peculiaritats que un gran teatre burgès, bàsicament perquè amb un projector, una gran pantalla i la foscor absoluta ja es tenen les tres condicions necessàries i indispensables per a la realització d'una sessió cinematogràfica. Però el referent que buscava la burgesia era el de la grandiositat de l'aristocràcia, el palau reial que, en ple segle XX, resultava anacrònic i certament *kitsch*, si en sortir d'aquest palau et trobaves immers en el caos de la gran ciutat moderna.

Aquest era el marc on estava inserida l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, un marc carregat d'història i de significats, socials i culturals, que la gent de l'EADAG s'encarregaria d'intentar fer oblidar, perquè d'ara en endavant s'associés la Cúpula del Coliseum a alguna cosa més que un cinema de “luxe” per a una societat petitburgesa i benestant.



FIGURA 1: Imatge del Cinema Coliseum a l'actualitat. L'efecte imponent desitjat per Nebot i Torrens es pot comprovar amb la gran alçada dels dos nivells principals (separats per motllures), les dues torres simètriques amb escultures i la cúpula, amb un òcul o “ull de bou” a cadascun dels vuit costats per deixar passar la llum, coronada per una escultura.

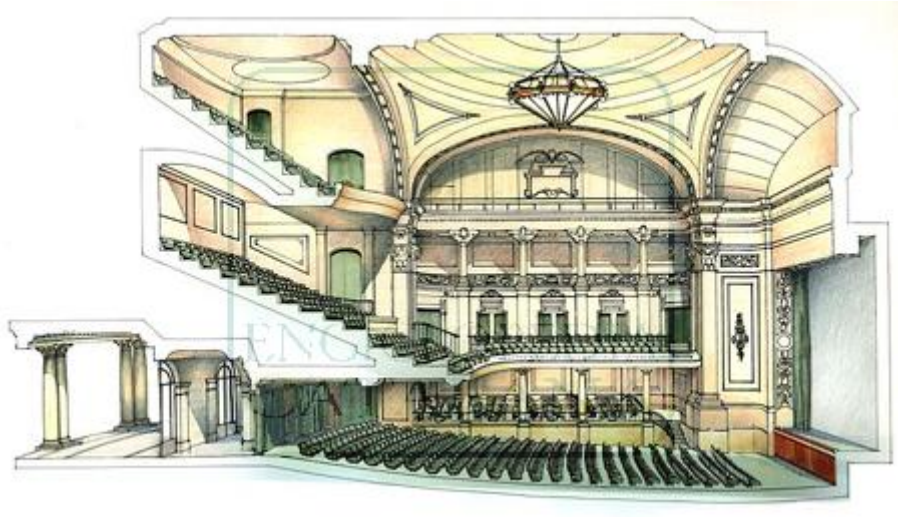
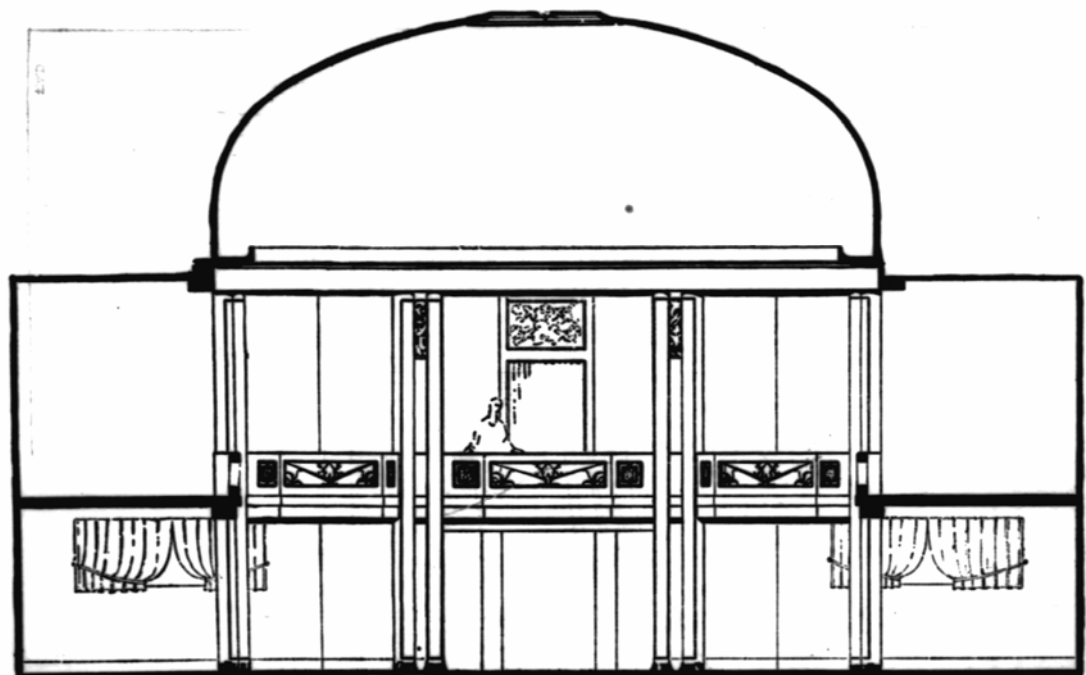


FIGURA 2: Dibuix de l'interior de la sala de projeccions. Cal destacar l'efecte senyorial dels dos pisos de llotges i la gran làmpada del sostre, així com els murs, decorats amb relleus i motllures.



SECCIÓ GENERAL DE LA CÚPULA, AMB ELS DOS PLANS

FIGURA 3: Secció general de la cúpula del Coliseum. Es poden apreciar els dos pisos, amb els balcons situats al pis superior.

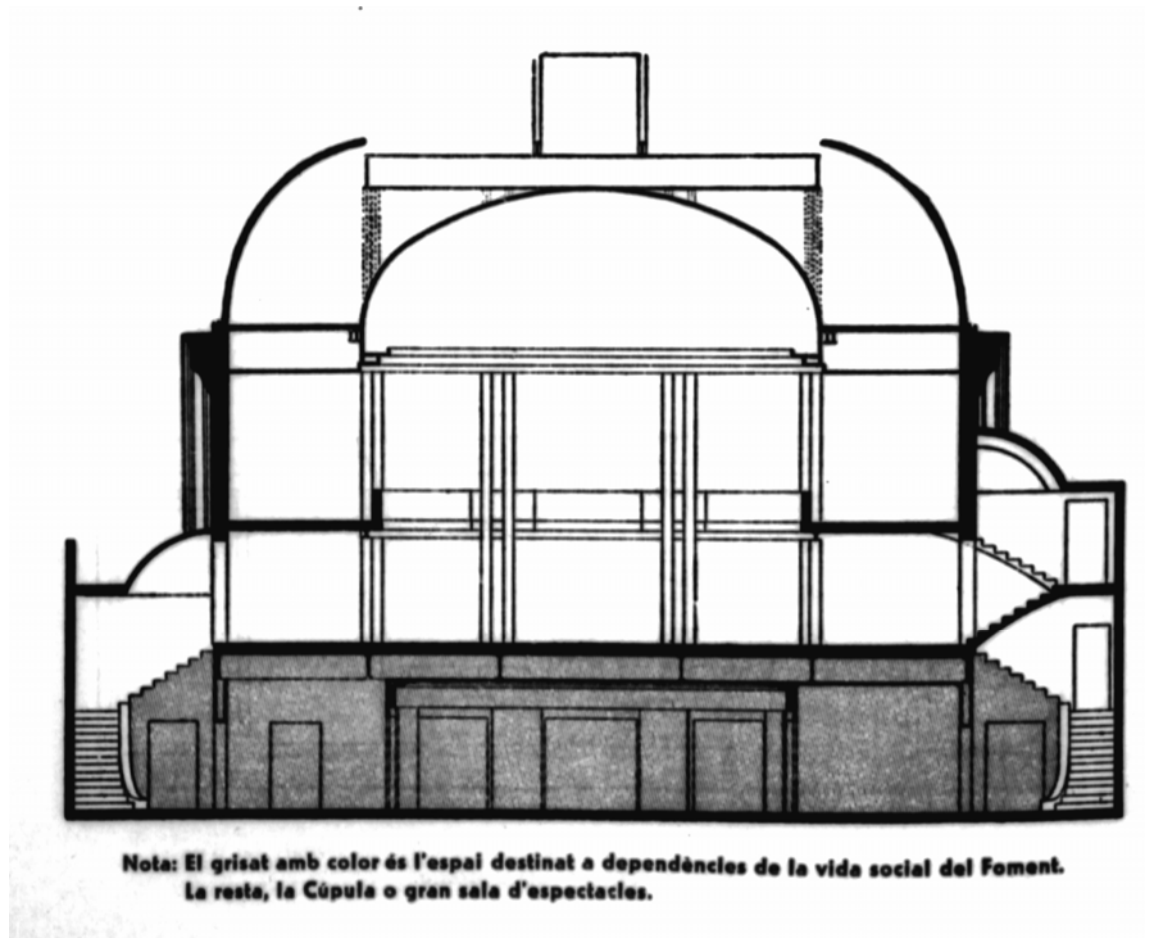


FIGURA 4: Secció transversal de la Cúpula del Coliseum. Al pis inferior, les dependències del FAD i de l'Escola d'Art Contemporani. Al pis superior, l'espai que ocupava el Museu d'Art Contemporani (la col·lecció del qual s'anava renovant periòdicament) i on es feien les representacions de l'Escola i alguns actes de l'Aula Lliure.

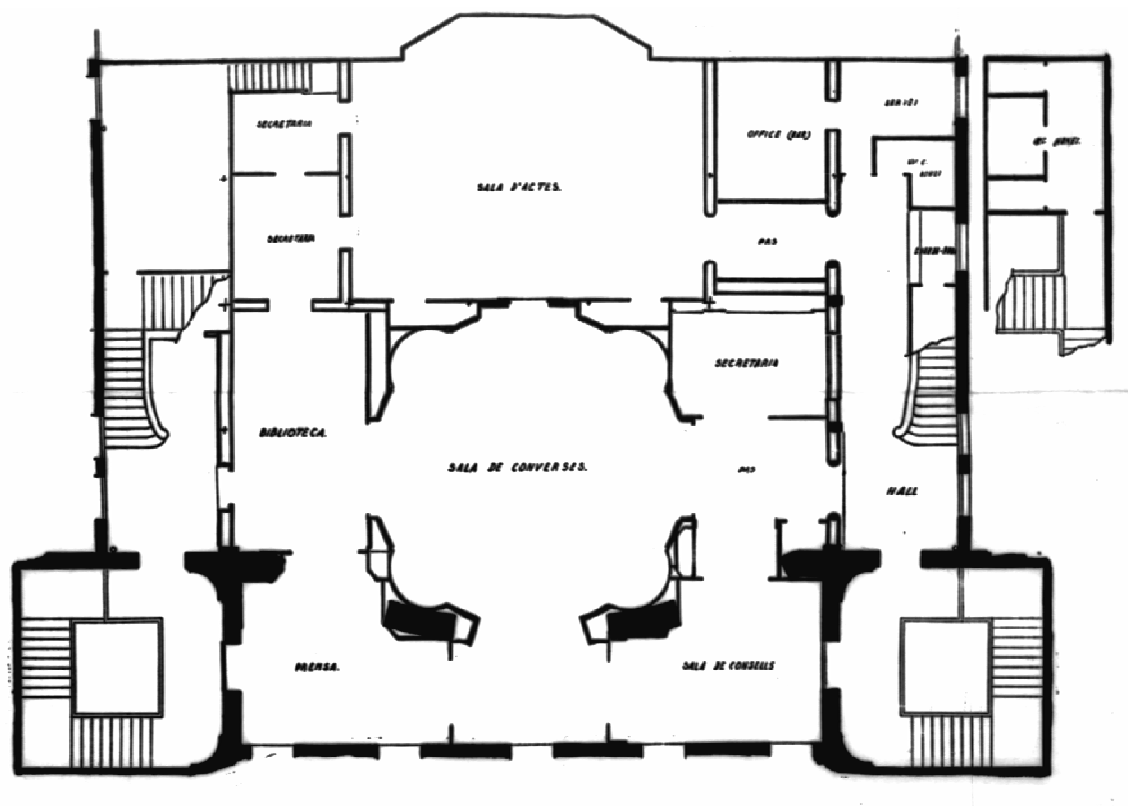


FIGURA 5: Planta de les dependències del Foment de les Arts Decoratives, amb secretaria, biblioteca, sala de converses, sala de consells, premsa i sala d'actes.

### 2.3. L'espai teatral: possibilitats i usos de l'espai escènic de la Cúpula

La Cúpula del Coliseum va ser el detonant, per força, d'una nova concepció a l'hora de plantejar els usos i les possibilitats de l'espai escènic de l'EADAG. Un espai circular, de dos nivells i amb una filera de balconades al primer pis, oferia múltiples opcions de plantejament a l'hora de posar en escena, crear un espai i moure els actors dins aquest espai (FIGURA 6). Les possibilitats eren, com a mínim, tres: la utilització tradicional o escenari “a la italiana”, amb l'espai escènic a una banda i el públic al seu davant, enfrontats; l'espai circular, amb l'acció escènica situada al centre de la Cúpula, i els espectadors al seu voltant (com va ser el cas de *La pell de brau*); i l'actuació a banda i banda, amb l'acció escènica situada en un corredor central, i els espectadors asseguts a ambdós costats de l'escena, fet que necessita una direcció escènica i un moviment d'actors molt específics (per evitar que cap de les dues bandes de públic en surti perjudicada i vegi només les esquenes dels actors).

El fet de tractar-se d'un espai escènic sense una elevació del terra o un escenari pròpiament dit, beneficiava enormement el contacte entre el públic i l'actor, que es trobaven situats al mateix nivell, cara a cara. S'evitava d'aquesta manera, podríem dir que inevitablement, l'element artificial dels decorats perspectivistes o dels maquillatges exagerats del teatre més convencional (que, d'altra manera, tampoc no eren “l'estil de la casa” de l'EADAG). A la Cúpula tot passava “a un pam de nas” de l'espectador, no hi podia haver truc, ni impostació forçada de la veu ni gesticulació exagerada dels actors. L'espai, afortunadament, obligava a un altre tipus de concepció escènica, que incloïa tant la direcció com la interpretació de la peça triada.

Les posades en escena de l'EADAG sempre es van caracteritzar per saber jugar amb les característiques pròpies de la Cúpula, utilitzant l'espai segons les pròpies necessitats del text.

Un espectacle com *La pell de brau*, el primer intent de “muntatge èpic” de l'Escola, era el repte ideal per explotar un espai de les característiques de la Cúpula. Es tractava d'oferir un nou tipus de teatre al tan mal acostumat (i mal format) públic barceloní: un nou tipus d'espectacle, format amb textos poètics, i un nou tipus de posada en escena, tot i que, com ja hem dit anteriorment, per ser justos hem de dir que abans que l'EADAG el grup Palestra de Arte Dramático ja havia presentat sessions de teatre circular a la Cúpula.

### ***La pell de brau: la presentació de l'EADAG en societat***

El que va ser el muntatge en certa manera “inaugural” de l'Escola, *La pell de brau*, de Salvador Espriu (1960), va servir com a primer intent d'experimentació amb l'espai escènic, i al mateix temps de presentació de l'Escola en societat. El plantejament escènic va venir donat per les característiques de l'espai, i no a la inversa: l'espai particular de la Cúpula va “obligar” a una determinada posada en escena. Si l'espai hagués sigut un altre, la posada en escena hauria estat totalment diferent. Salvat va decidir, en un *coup de théâtre* potser efectista però absolutament efectiu, col·locar el públic al primer pis de la Cúpula, als balcons que, concèntricament, donaven a l'espai central del pis inferior. Aquesta mena de llotges, on el públic havia d'estar dret (només els de la primera fila podien seure), dotaven el muntatge d'una aura podríem anomenar que mística, gairebé ritual, ja que el fet d'evitar la comoditat de les butaques d'un teatre convencional col·locava immediatament el públic en un altre espai, no només físic, sinó que també possiblement mental. Els espectadors havien de recolzar-se als balcons i mirar el que succeïa a baix. Al pis inferior, l'espai buit. El moviment dels actors — absolutament coreogràfic— conformava l'espai, les paraules d'Espriu l'omplien de continguts i la llum, una única (i certament expressionista) bombeta penjada del sostre, creava una atmosfera austera i fantasmagòrica, tot recordant la bombeta dels interrogatoris policials, i deixava tot el protagonisme al text. L'efecte de la bombeta zenital sobre els caps dels intèrprets deuria ser certament inquietant, creant-los unes ombres gens realistes i dotant-los d'una expressió propera al cinema expressionista.

La utilització de l'espai escènic de forma circular ens remet directament a la forma del circ romà, utilitzada per un tipus d'espectacle molt diferent, i a alguns usos que se'n van fer a principis del segle XX. Max Reinhardt (1873-1943), el director austríac que durant vint-i-cinc anys (de 1905 a 1930) va dirigir el Deutsches Theater de Berlín, va inaugurar, el 1919, el Grosses Schauspielhaus, amb una representació de la *Orestíada*, d'Èsquil. La peculiaritat d'aquest teatre era el seu escenari circular, en forma d'arena, que permetia l'actuació gairebé en 360°. Es pot afirmar que Reinhardt va ser el primer director teatral modern, en el sentit de creador d'espectacles. Les posades en escena de Reinhardt estaven influenciades per la tradició vienesa, i eren una amalgama barroca de decorats sofisticats, vestuari sumptuós, música en directe, i els més variats efectes especials. Un dels seus muntatges més destacats va ser *El somni d'una nit d'estiu* (A Midsummer night's dream), de William Shakespeare, amb el bosc encantat fet d'arbres i plantes en tres dimensions, en una barreja de realisme (Reinhardt havia



treballat amb Otto Brahm, un dels màxims exponents del teatre naturalista a Alemanya) i de màgia propera a la poesia. De fet, el propi Reinhardt va dirigir la versió cinematogràfica del text shakespearà, el 1935, un cop havia emigrat als Estats Units fugint del nazisme. El repartiment del film estava format per un joveníssim Mickey Rooney (interpretant a Puck), James Cagney i Olivia De Havilland.

Un altre referent que no podem oblidar a l'hora de parlar de teatre circular és el d'Erwin Piscator, que el 1927 va encarregar a Walter Gropius (director de la Bauhaus, en aquella època) que projectés un teatre de nova planta, el que havia de ser el Totaltheater o "Teatre Total", que no es va arribar a construir mai. Aquest teatre havia d'acollir els muntatges de Piscator, i havia de ser un prodigi tecnològic, amb escenari i platea mòbils, ambdós de forma circular. Això hauria permès utilitzar un teatre que en realitat n'eren tres: un de tradicional de teatre "a la italiana", amb les grades enfrontades a un gran escenari; un altre basat igualment en el teatre "a la italiana", però amb l'escenari circular petit, en forma de *l'orquestra* dels teatres grecs; i, finalment, un de teatre circular, amb l'escenari al centre i el públic al voltant, que possibilitava l'actuació als 360°.

El muntatge de *La pell de brau*, doncs, bevia de tots aquests referents però buscava un tipus de llenguatge escènic propi, realista, crític i català. El text d'Espriu, una metàfora sobre l'abús de poder de tots els sistemes dictatorials, era també una declaració d'intencions de l'Escola, en un panorama, el de 1960, certament desencoratjador.

**Planta general de la Cúpula i terrasses  
a l'aire lliure adjacents que el Foment  
transforma en jardi restaurant d'estiu.**

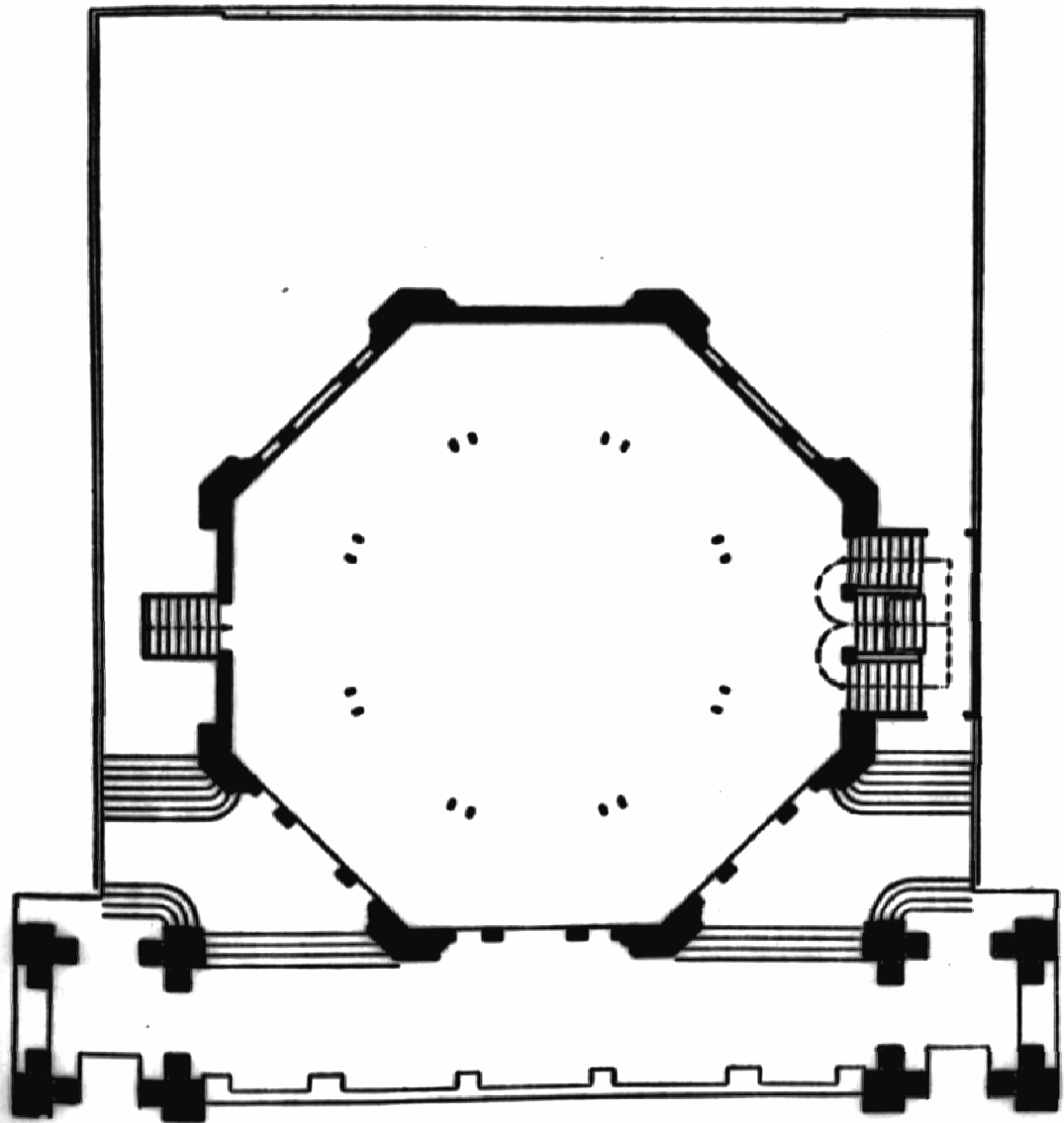


FIGURA 6: Planta de la Cúpula octogonal del Coliseum, amb les dues escales d'accés, a banda i banda, i els vuit de parells de columnes al centre.

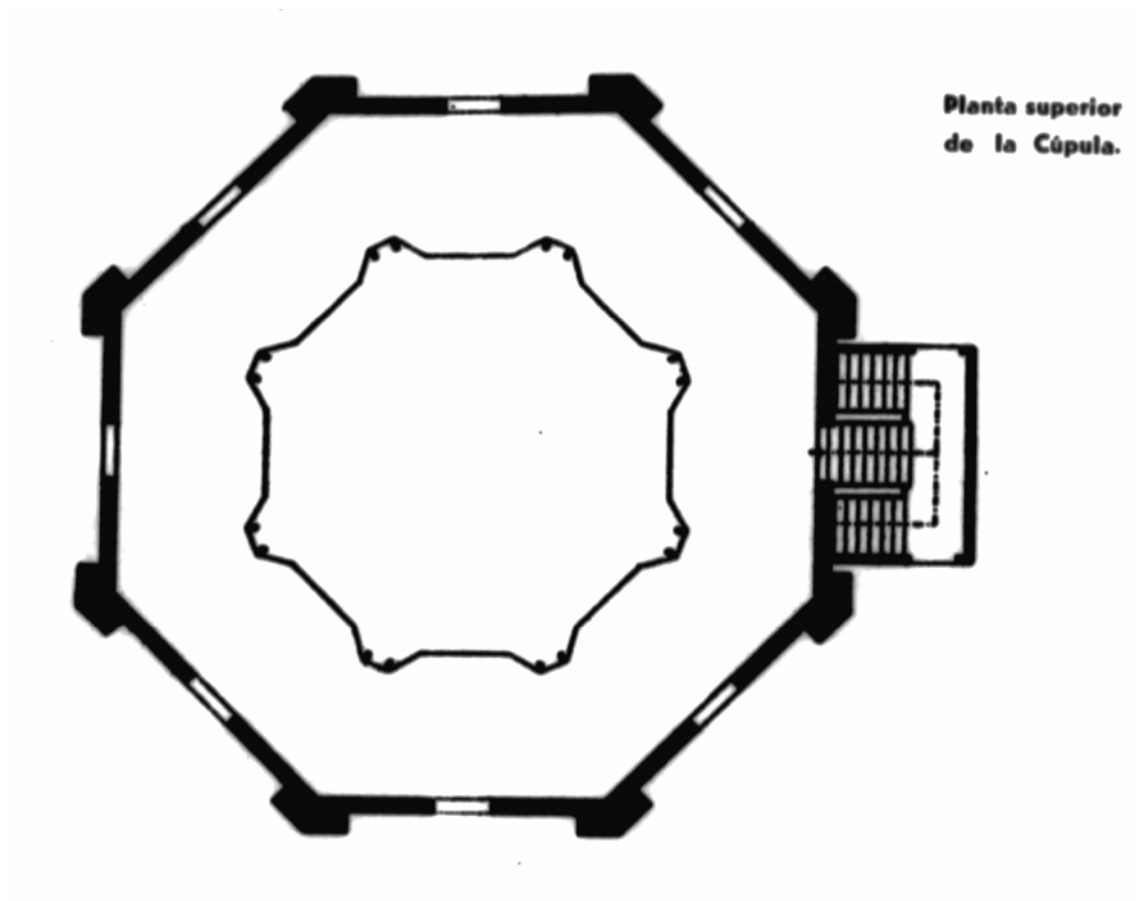


FIGURA 7: Planta del pis superior de la Cúpula, amb l'escala d'accés i les vuit balconades.

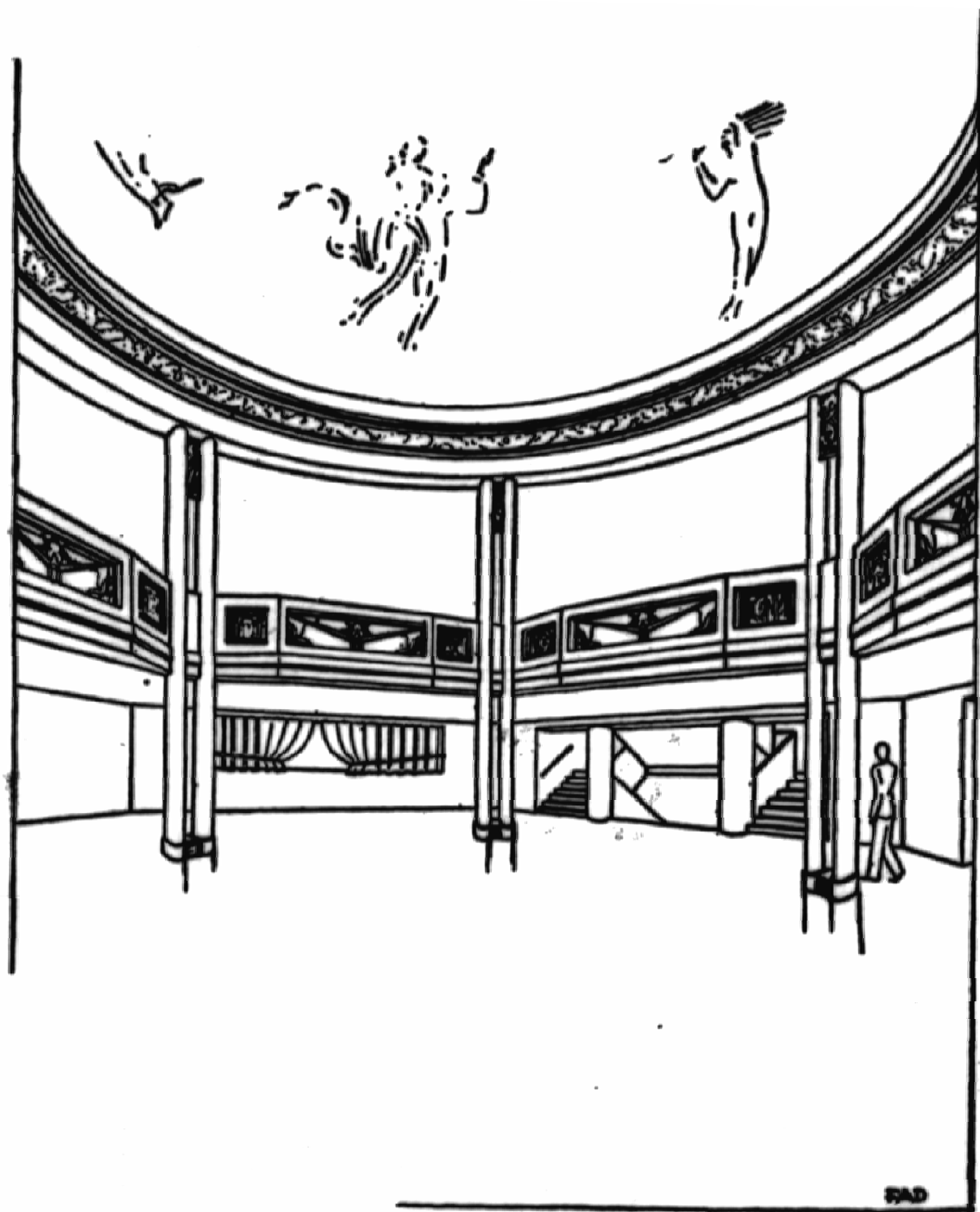


FIGURA 8: Secció interna de la Cúpula, amb vista de les columnes bessones i els balcons del primer pis, amb les escales al fons.

### 3. Períodes històrics i artístics

#### 3.1. Antecedents de l'EADAG

##### ATE (Agrupació de Teatre Experimental)

El 1953, Ricard Salvat va fundar l'ATE (Agrupació de Teatre Experimental), com una secció independent —i absolutament en contra— del TEU (Teatro Español Universitario) de la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat de Barcelona. Aquesta independència es devia a la voluntat de desmarcar-se del teatre fet en castellà, inofensiu i proper al règim que feia el TEU. L'ATE estava formada per, entre d'altres, Feliu Formosa, Marcel Plans, la seva germana Maria Plans, Joaquim Vilar, Salvador Giner, Joaquín Marco i Josep Maria Carandell, als quals s'hi afegien dos o tres professionals, com Maria Assumpció Forns, Maria Àngels Burzón o Narcís Ribas. Ricard Salvat relata al llibre de J. M. Garcia Ferrer i Martí Rom les dificultats que van patir per començar a assajar els muntatges de l'ATE, bàsicament per l'absència d'un local propi on poder preparar els espectacles.<sup>24</sup> Tot i les dificultats, el nombre d'espectacles produïts per l'ATE i dirigits per Ricard Salvat no deixa de ser considerable: *Criton* i *Eutifron*, de Plató (1953), *Mañana amanecerá*, de Henry de Montherlant (1954), *Solitud*, d'Esteve Albert, adaptació de la novel·la de Víctor Català (1954), *Freya*, d'August S. Coll (pseudònim de Ricard Salvat, 1954), *L'home nascut per a morir penjat*, de Richard Hugues (1954), *Poema de Nadal*, de Josep Maria de Sagarra (1954), *Antígona*, de Jean Cocteau (1954), *El burlador de Sevilla* i *Convidado de piedra*, de Tirso de Molina (amb el nom de TEU de la Facultat de Filosofia i Lletres, 1955), *El emperador Jones*, d'Eugene O'Neill (1955), *Todos eran mis hijos*, d'Arthur Miller (1955), *El fantasma de Marsella*, de Jean Cocteau (amb el TEU, 1955), *Michael Kramer*, de Gerhart Hauptmann (TEU, 1956), i *No se dice adiós, sino hasta luego*, d'Alfonso Paso (amb el TEU de la Facultat de Dret, 1956).

---

<sup>24</sup> “Estàvem voluntàriament fora de l'òrbita del TEU (Teatro Español Universitario), que depenia del SEU (Sindicato Español Universitario) i era marcadament anticatalanista. Utilitzàvem una aula per assajar, i venien aquests i ens feien fora a cops. Un dia estàvem parlant al bar de la Facultat sobre la dificultat que teníem per obtenir un local on treballar, i una companya nostra ens va dir que potser tenia la solució. Era Roser Berdaguer, ja aleshores amiga d'Eva Forest. Treballava en una llibreria d'una certa classe en un local davant per davant (en diagonal) de l'Hotel Ritz: al primer pis hi tenien la llibreria (Pro-libris). Al vespre podíem anar-hi a assajar, i els diumenges al matí fèiem les representacions a la sala gran amb la gent asseguda al llarg del passadís”. Declaracions de Ricard Salvat a GARCIA FERRER, J. M.; ROM, Martí: *Ricard Salvat*. Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, Barcelona, 1998. P. 22.

### **“Teatre Viu”**

Tres anys després de la creació de l'ATE, Ricard Salvat va fundar, juntament amb Miquel Porter i Helena Estellés, el grup anomenat “Teatre Viu”, l'any 1956, dins de la Universitat de Barcelona. Al cap d'un any s'hi incorporaria Pepa Palau, que va ser una col·laboradora de primer ordre. Durant una estada de Ricard Salvat a Alemanya, el 1956, Miquel Porter va entrar en contacte amb Frederic Roda Pérez, que va facilitar al “Teatre Viu” un lloc estable per treballar, al Cercle Artístic de Sant Lluc, convertint per tant el grup en una secció més de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB). El “Teatre Viu” treballava a partir de la pantomima i les tècniques de la *Commedia dell'arte*, i va significar el primer pas fet a Catalunya envers la valoració del teatre gestual i el mim, que a partir de 1962 amb l'aparició de Els Joglars —companyia nascuda igualment sota l'estructura de l'ADB— prendria la força que la va caracteritzar durant els anys setanta i vuitanta. El “Teatre Viu” va ser un intent de Miquel Porter i Ricard Salvat de crear una companyia de teatre que utilitzés la improvisació i que formés a un tipus d'actor que sortís preparat per a un nou teatre i, sobretot, per al cinema, on Miquel Porter considerava que les interpretacions, almenys a l'Estat espanyol, eren sempre massa teatrals. Cada representació de “Teatre Viu” (en aquells temps resumit amb les sigles TV, que encara no s'associaven a la televisió) constava de tres parts: a la primera part els actors improvisaven sobre temes *a soggetto*, extrets de novel·les o inventats per Salvat; la segona part, més arriscada, consistia en demanar al públic assistent que proposés històries, viscudes per ells personalment, com ara fracassos amorosos, conflictes familiars, etc, i Miquel Porter assignava els papers als actors, que representaven les històries; i la tercera estava formada per una sèrie de pantomimes escrites i dirigides per Salvat, prenent el model dels espectacles de pantomima que havia vist a Alemanya, Polònia i París (més concretament, de les classes i algun muntatge d'Étienne Decroux). El “Teatre Viu” va començar les seves primeres aparicions públiques al domicili privat del pare de Miquel Porter, i el grup va arribar a actuar a llocs tan diversos com ara el Teatro Candilejas, el Club de Tennis la Salut, a teatre de barris, a parròquies o al domicili privat del Dr. Joan Obiols. Va ser a través d'aquest reconegut psiquiatra, que posteriorment entraria a formar part de l'equip pedagògic de l'EADAG, que el “Teatre Viu” va poder visitar l'Hospital Clínic, i realitzar una sèrie continuada de sessions de psicodrama amb els malalts mentals dels quals tenia cura el Dr. Obiols. En aquestes sessions, els malalts s'unien als actors per a representar les seves (terribles) històries, i ràpidament aquestes trobades es van

convertir en una mena de teràpia més per als pacients, ja que el “Teatre Viu” va estar visitant l’Hospital Clínic, una vegada a la setmana, durant els cursos 1957-1958 i 1958-1959. Un jove Albert Boadella va participar activament en aquelles sessions amb els malalts mentals, convivint amb un món que posteriorment tantes vegades ha explotat en els seus muntatges amb Els Joglars. Entre el 1956 i el 1959, Salvat va anar Alemanya. Allà hi va estudiar Ciències Teatral, a Colònia, i Filosofia, a Heidelberg.

### **Participació de Ricard Salvat a l’ADB**

Quan va tornar a Barcelona, Salvat va entrar a formar part de l’equip de directors escènics de l’ADB (Agrupació Dramàtica de Barcelona). L’Agrupació va ser un intent d’una part de la burgesia catalanista de Barcelona de programar teatre en català de qualitat, tant clàssic com contemporani. El caràcter de grup d’aficionats sempre va anar lligat a l’Agrupació, que va tenir una trajectòria de vuit anys, de 1955 a 1963. Ricard Salvat hi va dirigir tres espectacles, el primer dels quals va ser *Tu i l’hipòcrita*, de Maria Aurèlia Capmany, estrenada al Teatre Romea el 10 d’octubre de 1959. Frederic Roda Pérez va invitar a Salvat a dirigir el text de Capmany, una obra que cap dels directors de l’ADB no volia muntar, pel seu excessiu caràcter literari. Maria Aurèlia Capmany, de fet, s’havia inspirat en *L’Oeuf*, una obra de teatre de Félicien Marceau, a l’hora d’escriure *Tu i l’hipòcrita*. L’èxit de l’espectacle va fer que Salvat dirigís més muntatges dins l’estructura de l’ADB. En va dirigir un de gran format amb la Companyia “L’Alegria que Torna”, sorgida per la voluntat de les esposes de destacats intel·lectuals i prohoms de la cultura catalana (alguns encara a l’exili), que anualment organitzaven una funció benèfica en un gran teatre de la ciutat per tal de recaptar fons per finançar els espectacles que durant l’any produiria l’ADB. Gràcies a les elevades recaptacions que aconseguien els muntatges de “L’Alegria que Torna” (capitanejada per Regina Tayà de Solà Cañizares, Mariona Bonet i Mirka Carrasco de Sayé), es podien representar els espectacles durant la temporada, que normalment es feien “una noche y gracias”, segons l’expressió de Valle Inclán. Amb “L’Alegria que Torna” Salvat va dirigir *El burgès gentilhome*, de Molière, el 1959, un gran espectacle amb música de Lully i coreografia de Manuel Cubeles, al Windsor Palace de Barcelona. Encara amb l’ADB, Salvat dirigiria *Primera representació*, de Joan Oliver, al Teatre Romea de Barcelona.

A causa de diverses desavinences amb la cúpula directiva de l'ADB, i després de perdre una votació per tal de ser-ne el director (que va acabar guanyant Frederic Roda Fàbregas), Ricard Salvat va acabar abandonant l'ADB, per crear ell mateix l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, com a la secció de Teatre de l'Escola d'Art dirigida per Alexandre Cirici Pellicer al Foment de les Arts Decoratives.



### 3.2. 1960-1965: La creació d'un model d'Escola

#### LA FUNDACIÓ DE L'EADAG

Finalment, el mes de febrer de 1960 s'inaugurava l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual. L'Escola naixia emparada sota l'estructura del FAD (Foment de les Arts Decoratives), presidida en aquell període per Manuel Cases Lamolla (des de 1953), que va acollir la institució a la seva seu, la Cúpula del cinema Coliseum de la Gran Via de les Corts Catalanes (en aquell temps, Avenida de José Antonio Primo de Rivera). L'edifici serà compartit per l'EADAG, el Museu d'Art Contemporani, l'Escola d'Art inaugurada l'any anterior i la Capella Clàssica Polifònica. El Museu i l'Escola d'Art, dirigits per Alexandre Cirici Pellicer, només funcionarien fins el 1963, mentre que l'Escola d'Art Dramàtic va tenir una vida més llarga i plena, si bé no exempta de dificultats i entrebancs en el seu camí.

L'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, prenia el seu nom de qui fou un dels pioners a Catalunya de la posada en escena tal com l'entenem avui, “una mena de tità de la creació teatral”, segons paraules del propi Salvat.<sup>25</sup>

Adrià Gual i Queralt (Barcelona 1872-1943) va ser un home de teatre total, ja que va conrear pràcticament totes les disciplines del que podem anomenar la *nòmina* teatral: director d'escena, decorador, figurinista, autor teatral, empresari, teòric del teatre, pedagog, animador cultural i, fins i tot, director de cinema. Gual, influït els models europeus (per l'omnipresent París, però també per Alemanya) va ser capaç de definir una estètica pròpia amb el seu Teatre Íntim, que va renovar la posada en escena a Catalunya, mitjançant la creació d'un repertori internacional i aplicant els nous avenços en la composició escènica, la il·luminació i l'escenografia. En definitiva, es pot afirmar que Adrià Gual era un “home de teatre” de cap a peus. Però si per alguna cosa l'EADAG prenia el nom d'Adrià Gual, a part, evidentment, d'una clara voluntat d'homenatge, va ser perquè Gual va ser el fundador de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, l'any 1913. Amb la creació d'aquest gran centre pedagògic, que acabaria convertint-se en l'Institut del Teatre, Catalunya entrava definitivament en la modernitat pel que fa a les arts escèniques, i aconseguia una normalització, que d'altra banda li era ben necessària.

---

<sup>25</sup> SALVAT, Ricard: *La creació del llenguatge de la posada en escena a Catalunya en el context internacional de finals del segle XIX i la primera del XX*, Discurs d'ingrés de l'Acadèmic Electe Il·lm. Sr. Dr. Ricard Salvat i Ferré, llegit a la sala d'Actes de l'Acadèmia el dia 21 d'abril de 2004, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona 2004, pàg. 5.

L'EADAG naixia, així doncs, com la única alternativa que hi havia en aquell moment a l'Institut del Teatre, fent un homenatge al seu fundador i intentant oferir un tipus d'ensenyament molt diferent del que oferia l'Institut d'aquella època. L'EADAG era "l'altra opció" que tenia un estudiant per rebre una formació en el camp de la interpretació o la direcció teatral. L'Institut del Teatre de l'any 1960 no era pas massa diferent de tal com era als anys quaranta i cinquanta, ja que la submissió al règim del seu director i el caràcter més proper a la dedicació marginal o complementària (tres dies a la setmana, tres hores) que no pas a uns estudis amb vocació de carrera, no el feien un centre pedagògic massa ambiciós ni seriós. Dirigit per Guillermo Díaz-Plaja, que ostentava el càrrec des del 1939 i que no abandonaria fins el 1970 —sent substituït per Hermann Bonnín— l'Institut del Teatre d'aquella època era una escola de declamació on s'ensenyava a dir el vers de manera tradicional, el català hi tenia un caràcter anecdòtic i folklorístic, i tot tipus de contestació per part dels alumnes hi era automàticament aniquilada, com ja hem relatat al capítol 1.3.

És lògic que, vist el panorama del moment, amb un Institut del Teatre on segons Salvat,<sup>26</sup> "els procediments pedagògics ens resultaven decididament obsolets i rabiosament ahistòrics", la creació de l'EADAG, una escola privada de teatre que comptava amb importants noms del món intel·lectual català, despertés de seguida la curiositat d'alumnes i aficionats al teatre, que es van aplegar a la Cúpula amb el desig comú de trobar quelcom diferent.

Els fundadors de l'EADAG van ser Ricard Salvat, Maria Aurèlia Capmany, Carme Serrallonga, Maria Girona, Joan Brossa, Albert Ràfols-Casamada, Joan Salvat, Manuel Trilla, Joan Obiols i Alexandre Cirici Pellicer. L'Escola naixia dins el Foment de les Arts Decoratives, i fou gràcies a les bones relacions de Salvat amb Cirici Pellicer, Adrià Gual de Sojo i, sobretot, Alfons Serrahima, que el FAD va accedir a acollir l'Escola a les seves instal·lacions. De fet, va ser Cirici Pellicer qui va proposar a Salvat de dirigir la secció de Teatre de l'Escola d'Art del FAD, que naixia amb la voluntat d'emular la Bauhaus, pel que fa a esdevenir "Escola de totes les arts". Aquest grup heterogeni de fundadors eren una mena de representació de la classe intel·lectual catalana, que s'unia (per una vegada a la vida) amb un objectiu comú, impulsat per Ricard Salvat: crear un nou model d'escola, una alternativa a l'Institut del Teatre, o

---

<sup>26</sup> V.V. A.A: *Paseo por el teatro catalán: Entre dos Congresos 1929/1985*, Cuadernos El Público, núm. 4, Centro de documentación Teatral, Madrid, 1985. P. 46.

“descaradament en contra de l’Institut del Teatre”,<sup>27</sup> que es dediqués a formar els actors i els directors que calien per un país que volia mirar cap a Europa, recuperar els clàssics catalans i potenciar les dramatúrgies dels autors joves poc o gens representats. Un dels objectius principals de l’EADAG era el de formar una unitat, en el fenomen teatral, entre autor, director i actor.<sup>28</sup> Calia un actor preparat per dir aquests textos, amb una preparació tècnica i el més semblant possible a la universitària, per tal que “entengués” els textos i, sobretot, que els “digués” bé, creant i fixant un model de català oral. Així mateix, l’EADAG mirava cap a Alemanya, i més concretament cap a la posada en escena del Berliner Ensemble de les obres de Bertolt Brecht, per tal de trobar un llenguatge, tan interpretatiu com de direcció escènica, proper als fonaments del realisme èpic.

Des de la seva creació, l’Escola va ser dirigida per Ricard Salvat, amb Maria Aurèlia Capmany com a sots-directora. L’equip pedagògic principal el formaven, a part dels dos noms esmentats, Carme Serrallonga, Joan Salvat, Ricard Albert, Joan Obiols i Manuel Valls. L’Escola dividia els alumnes en tres seccions (Interpretació, Direcció i Investigació) que es repartien segons el programa detallat a l’apartat 1.3. d’aquest treball. El fet d’incloure aquesta tercera especialització, inexistent —i segurament impensable— en l’Institut del Teatre d’aquell moment, ja marcava un clar posicionament respecte la vessant teòrica i acadèmica de les arts escèniques. L’EADAG es proposava d’apropar el fet teatral a l’àmbit universitari i allunyar el màxim possible de tota mostra de superficialitat o banalitat comercial. Aquella branca d’especialització,

---

<sup>27</sup> SALVAT, Ricard: “Les aportacions del Teatre Viu, l’EADAG i la Companyia Adrià Gual al teatre català dels anys cinquanta i seixanta” dins del monogràfic “El teatre independent. La memòria històrica: dels anys seixanta al present. Continuïtat o trencament?” publicat a la revista *Assaig de Teatre*, núm. 37, juny de 2003, pàg. 120.

<sup>28</sup> SALADRIGAS, Robert: *Primer Acto*, núm. 119, any 1970, P. P. 24-26: “La EADAG no nació bajo los efectos de una voluntad de orden individual, en este caso la de Ricard Salvat, sino como consecuencia del ambiente del país, que en aquellos momentos reclamaba una toma de conciencia y unos propósitos que tendieran a modificar este ambiente. Era el momento de la descomposición del teatro de raíces y filiación burguesa, que asistía impávidamente al cierre de sus mejores salas (Comedia, Borrás...) mientras unos cuantos grupos heterogéneos (La Pipironda, Gil Vicente...) se aventuran a llevar a cabo un teatro popular a los suburbios y la malograda Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) entronca con la realidad teatral europea y procura revulsionar, sin conseguirlo, el clima de marasmo que respira Barcelona, el gran centro hipotético de irradiación cultural de Cataluña. Entonces fue cuando se manifestó con mayor crudeza y realismo que nunca, el profundo divorcio existente entre el intelectual catalán y el público barcelonés. En este ambiente, Ricard Salvat expresaba a través de su Escola, la urgencia de un nuevo tipo de teatro de raíz eminentemente europea (la misma idea didáctica alimentaba ADB) que fuera interpretado por actores poseedores de nuevas técnicas, plenamente identificados con el nuevo teatro. Con este punto de partida, Salvat ponía en evidencia el vacío existente entre autor y público, y también entre actor y obra. Su idea básica consistía en plantear el fenómeno teatral como una unidad resultante del trabajo conjunto del autor, el actor y el director. (...) Así pues, la Escola surge envuelta en el estilo de un manifiesto que la convertía en una especie de Facultad Libre de Teatro, bajo la cual se agruparon escritores, músicos, pintores, intelectuales, de todas procedencias”.

que mai va acabar de tenir massa èxit, va ser un intent de crear quelcom semblant a una Facultat de les Arts Escèniques (amb el model alemany com a referència), i que, amb el pas dels anys, es va poder materialitzar, si més no en part, amb l'aparició de la primera Càtedra en "Història de les Arts Escèniques" a Espanya, que Ricard Salvat va aconseguir que l'Administració acceptés de crear, a la Universitat de Barcelona, el 1986.

De la mateixa manera, i com a suport al programa d'assignatures tan teòriques com pràctiques, s'organitzava l'Aula Lliure, una mena de seminaris o cursos monogràfics on es convidava escriptors, directors, poetes i músics, que compartissin les seves experiències professionals amb els alumnes i expliquessin amb profunditat alguna de les seves obres o temes en els quals fossin especialistes.

Igualment, al llarg de l'any acadèmic es realitzaven una sèrie de *workshops* (emulant els que es feien a la Bauhaus) o tallers obligatoris de veu, pantomima, dansa, com a treball de base on s'havia d'aplicar tot allò après a les classes teòriques. De la mateixa manera, els alumnes de direcció s'enfrontaven de seguida a posar en escena peces breus o entremesos, amb els mateixos alumnes com a actors, com a pràctica escènica del que se'ls explicava a les classes teòriques. L'EADAG es proposava de programar tres espectacles per temporada, a part de totes les pràctiques de direcció que s'anaven fent de manera continuada.

Les classes eren nocturnes, de set a deu del vespre, ja que el caràcter privat de l'escola tenia en compte que la majoria dels alumnes estudiaven o bé treballaven durant el dia. L'horari comprenia de les set de la tarda a les deu de la nit, amb una pausa per un sopar ràpid, al que seguia l'assaig del taller o muntatge que s'estigués preparant en aquell moment. Els alumnes de l'EADAG era un grup heterogeni, provinent de l'Institut del Teatre, estudiants, aficionats al teatre, oficinistes... una sèrie de gent interessada pel teatre que van veure en l'Escola una oportunitat d'aprendre i expressar-se en el mitjà teatral. L'Escola donava més importància als assajos dels tallers que a l'assistència i als exàmens, ja que es considerava la pràctica com el fonament de l'aprenentatge teatral, i si bé es podia faltar a alguna lliçó teòrica, els assajos eren sagrats.

## **Febrer de 1960: Inauguració de l'EADAG**

Estranyament, ja que el més normal és que una escola comenci la seva existència amb el curs escolar, és a dir, al setembre, l'EADAG iniciava la seva acció a mitjans del mes de febrer de 1960, un mes certament estrany per a començar una tasca pedagògica. Això va ser degut a una sèrie de canvis interns dins la Junta Directiva del FAD, que van permetre que prosperés la proposta d'Alexandre Cirici Pellicer d'encarregar a Ricard Salvat la direcció de la part teatral de l'Escola d'Art.

L'any de la inauguració, al cap d'un mes que l'Escola entrava en funcionament, l'EADAG ja va presentar les dues primeres representacions, de caire intern, com a treball pràctic dels alumnes. Es tractava de dos recitals de poemes, dedicats a Salvador Espriu (*Anthologie lyrique*) i a Joan Maragall, respectivament. No es conserva informació de la data exacta de l'estrena, però se sap que aquests dos espectacles, realitzats el mes de març, constitueixen el primer contacte dels alumnes de l'EADAG amb el públic, ni que sigui amb els seus propis companys i professors. Dues lectures poètiques de dos dels poetes nacionals de Catalunya que, a més, són "Estrenes a Espanya", tal com indica el butlletí publicat per l'Escola aquell mateix any, per deixar constància de les activitats realitzades.

El primer espectacle pròpiament dit que l'EADAG representa en públic és *El desert dels dies*, de Maria Aurèlia Capmany, dirigit per Ricard Salvat. El muntatge compta amb escenografia d'Albert Ràfols-Casamada i figurins de Maria Girona (ambdós professors de l'Escola), i es representa a la Cúpula del Coliseum el quinze de juny de 1960. El repartiment està format per alguns dels alumnes que protagonitzaran aquesta primera etapa de l'EADAG: Maria Tubau, Francesc Nel·lo, Carme Fortuny, Josep Montanyès, Adrià Gual Dalmau, Núria Picas, Antoni Canal, Manuel Trilla... L'elecció del text de Capmany no és casual, ja que el primer muntatge escènic que es presenta en públic ja és d'alguna manera una declaració de principis i d'intencions, i amb la tria d'un text inèdit d'una dramaturga com Capmany s'estava dient que l'Escola apostava per valorar els autors catalans vius del moment. Al cap d'un mes, el nou de juliol, es representava *El Rinoceronte* d'Eugène Ionesco, estrena absoluta a Espanya, amb direcció de Francesc Xavier Argelaguet i escenografia de Domènec Solanes, alumne de la secció d'art de l'Escola d'Art del FAD, també a la Cúpula. D'aquí ja passem a la pausa acadèmica provocada per les vacances d'estiu, escolars (no cal

oblidar que estem parlant d'una escola, d'unes classes nocturnes, i d'uns alumnes que tenien altres ocupacions o feines estables).

És a dir, la carta de presentació de l'Escola en les seves primeres representacions en públic va ser una lectura de poemes de Salvador Espriu i una de Joan Maragall, una obra de Maria Aurèlia Capmany i una altra d'Eugène Ionesco, aquestes darreres estrenes absolutes a Espanya. L'EADAG naixia amb la força de qui està començant des de zero, en un moment on cada tria (i renúncia) anava definint el que seria la línia estètica de l'Escola, que en pocs anys va assolir un gran reconeixement.

### **Curs 1960-1961**

El primer muntatge que va presentar l'EADAG en el seu segon curs acadèmic, tot i que no exactament (l'Escola s'havia inaugurat el mes de febrer de 1960) va ser, el 19 de novembre, *La jugada* de Joan Brossa, al Teatre de la Societat "La Concòrdia" de Cabrils, dirigida per Moisès Villèlia, el qual també en signava l'escenografia i els figurins (amb l'ajuda de Maria Girona). Com es pot veure, ja en el primer curs acadèmic la participació dels diversos artistes relacionats amb l'Escola (Ràfols-Casamada, Girona, Villèlia...) era considerable, i en aquest cas no tan sols signant la part visual de l'espectacle sinó també assumint-ne la direcció escènica.

El trenta de novembre de 1960 va ser el dia de l'estrena d'un dels muntatges emblemes en la trajectòria de Ricard Salvat i de l'EADAG, i al mateix temps una altra carta de presentació davant el públic teatral barceloní, que així com gran part de la crítica, va acollir l'espectacle amb interès i entusiasme. Probablement degut a la curiositat per conèixer una nova forma de treballar, una estètica poc o gens vista fins aquell moment als escenaris catalans i per visitar un espai, el de la Cúpula del Coliseum, que com ha declarat Carme Sansa en una entrevista realitzada per aquest treball, feia que el teatre fos més bo: "semblava que allà el teatre era millor" (veure l'Annex II). Estem parlant de *La pell de brau*, de Salvador Espriu, un espectacle que es va autoproclamar "muntatge èpic" per l'estètica i el plantejament triat a l'hora de portar-lo a escena. El mateix Ricard Salvat<sup>29</sup> parla d'aquest muntatge amb detall:

---

<sup>29</sup> SALVAT, Ricard: *Els meus muntatges teatrals*. Edicions 62, Barcelona 1971. P. 23-24.

El local on es va representar *La pell de brau* va ser la Cúpula del Coliseum. L'escenari era una circumferència d'onze metres de diàmetre. La sala té dos pisos, i vaig utilitzar el pis de baix com a escenari. El públic només tenia accés al segon pis i per veure l'espectacle calia treure el cap, com qui s'aboca a un pou. No vaig utilitzar cap tipus d'efecte de llum. Una potent bombeta que penjava del sostre era l'única il·luminació. Els actors, amb la llum damunt els seus caps, perdien en les ombres el seu rostre i quedaven reduïts a la seva pròpia veu i als seus desplaçaments damunt la simple arena de l'escenari. Dominava, doncs, el to coral i l'element massiu, del qual es destacava, en els moments que el poema ho necessitava, la veu d'un o altre sector que feia seva la veu del poeta o la dels personatges independents.

En la primera versió escènica de l'obra —novembre, desembre de 1960— vaig utilitzar dotze actors: dues dones i deu homes. La veu de dona era utilitzada en els moments més lírics i també quan creia necessària una ruptura de to.

Els moviments escènics no seguien una coreografia de dansa o de mimodrama, sinó que eren una traducció rítmica i compositiva dels plans utilitzats pel poeta, intentant sempre de contrapuntejar els elements argumentals subjacents en el poema. Així, el moviment començava disposant els actors en forma d'estrella de quatre puntes que al·ludia a les extremitats de la pell de brau. Insistia en aquesta composició interpretant el primer moment estàtic del poema. Aquesta situació estàtica donava ocasió a l'enfrontament de dos grups que, en actituds i composicions diferents, s'anava repetint. (...) Al final de l'obra els actors tornaven al seu estatisme. L'actitud dels actors i els seus desplaçaments no eren en cap moment actituds plàstiques, sinó moviments simples i naturals. Els actors representaven la gent en la seva feina de cada dia; per tant, la seva indumentària era la de cada dia: pantalon, americana, jersei, bruses i faldilles, en una harmonització de grisos en la qual destacaven un vermell i un verd. Els pintors Maria Girona i Albert Ràfols-Casamada van supervisar l'harmonia dels tons.

Els elements que jugaven en el meu muntatge poden expressar-se en el següent esquema: sentit geomètric, que expressava l'exigent cadència del vers; moviment pendular, que expressava el pas del temps; moviment serpentejant, que arrencava dels moviments populars del contrapàs i de l'actual folklore israelita i que cercava la rel tradicional de l'antiga versió coral de la poesia. A través d'aquests moviments el cant popular podia ser: insinuat, comunicat, llançat amb agressivitat per obtenir resposta, en una contínua atenció de tot el cor en les seves actituds. Centrava la composició una escultura de Subirachs, ferro i pedra.

Com podem veure, la posada en escena de Salvat volia evitar en tot moment l'esteticisme gratuït i cercava una potenciació de la objectivitat del text. El text era el primer i més important, i tot girava al seu voltant: des dels moviments dels actors a la seva dicció. Com molt bé analitza Xavier Padullés al seu estudi de la posada en escena de *La pell de brau*,<sup>30</sup> la recerca formal de Salvat anava encaminada a trobar un llenguatge adequat per a la posada en escena dels textos poètics catalans: "Des d'aquest punt de vista, *La pell de brau* se situaria com a model per a un teatre poètic [català]".

*La pell de brau* suposava el primer apropament a l'estètica del teatre èpic feta des de l'EADAG, la primera posada en escena "èpica" a Catalunya, on cada detall havia estat minuciosament analitzat i assajat com a part d'un tot, i que pretenia inaugurar una

---

<sup>30</sup> PADULLÉS, Xavier: "Estudi estètic de la posada en escena de *La pell de brau*, de Salvador Espriu; versió de 1960, direcció escènica de Ricard Salvat", *Assaig de Teatre*, núm. 26-27. Barcelona. P. 182.

nova manera d'apropar-se als textos poètics, creant un teatre poètic nacional. La dicció dels actors, dirigida per Carme Serrallonga, cercava allunyar-se de l'engolament i l'artificiositat de l'entonació pròpia del sàinet o el drama de Sagarra, defensada des de l'Institut del Teatre d'aquell moment, i trobar la musicalitat pròpia de les paraules d'Espriu, sense embrutar-les de psicologisme fàcil o efectismes *pour épater* el respectable. Es tractava d'un treball voluntàriament seriós i rigorós, on Salvat va posar en joc tot el que havia après durant la seva etapa d'estudis d'Alemanya i, en certa manera, una forma de dir al (selecte i reduït, tot s'ha de dir) públic de l'EADAG: "nosaltres treballem així, això és el que us trobareu a l'Escola".

Al cap de pocs dies, el 12 de novembre de 1960, l'EADAG va representar un programa de peces curtes a la Secció Universitària del Cercle Sabadellès, batejada al butlletí d'aquell any de l'Escola com a "Sesiones de Teatro Experimental". Aquest programa incloïa *La farsa del castillo*, de Jean Cocteau, dirigida per Antoni Canal; *La ciega* (Die Blinde), adaptació del poema de Rainer Maria Rilke, dirigida per Josep Maria Segarra; *El fantasma de Marsella*, de Jean Cocteau, dirigida per Francesc Xavier Argelaguet; *Oración*, de Fernando Arrabal, dirigida per Claudi Garcia; *Los hermanos hombres*, d'Antoni Vilar, dirigida per Claudi Garcia (el qual, més endavant, es canviaria el nom per Claudi Sentís); i *Horas de vida*, de Jacinto Grau, dirigida per Antoni Canal. En definitiva, un programa amb peces curtes de l'avantguarda francesa (Cocteau), poesia austríaca (Rilke), avantguarda espanyola (Arrabal), i peces d'Antoni Vilar i Jacinto Grau, dos autors que l'EADAG volia revalorar. Jacinto Grau era un autor més reconegut a fora que dins d'Espanya (les seves obres estaven traduïdes al francès, a l'anglès i a l'alemany) que s'havia enfrontat en més d'una ocasió a l'hegemonia escènica (i ideològica) de Jacinto Benavente. Durant la Guerra Civil, Grau va ser el representant del govern republicà a Panamà (1936-39) i, un cop acabada la guerra, va fixar la seva residència a Argentina. Aquestes peces servien als alumnes de direcció per posar-se en contacte directe amb el públic i enfrontar-se amb uns textos poc convencionals, almenys pel que fa a aquella època.

El dia de Nadal de 1960, la Cúpula del Coliseum va acollir un altre recital de poesia, en aquest cas força significatiu. Es tractava de *Nadales de J. V. Foix* que, com el seu nom indica, no podia trobar data més adient per a ser representat. D'aquesta manera, Foix entrava a formar part del repertori poètic de l'EADAG, juntament amb Espriu i Maragall, conformant el que havia de ser la imatge cultural que es volia donar de Catalunya. No s'ha conservat informació del repartiment o equip artístic del muntatge,



però cal suposar el seu paral·lelisme amb els dos recitals anteriorment esmentats i, si més no, sabem que Francesc Nel·lo va participar-hi (segons les seves declaracions incloses a l'Annex II d'aquest treball).

I arribem al 10 de gener de 1961 amb l'estrena de *Mort d'home*, de Ricard Salvat, a la Cúpula del Coliseum, amb escenografia d'Albert Ràfols-Casamada i figurins de Maria Girona i Pere Rovira (que va dissenyar els models de Maria Tubau). Salvat havia estat a punt de dirigir aquesta obra a l'ADB, el 1959, amb l'ajuda entusiasta de Frederic Roda, però el grup de direcció format per Joan Oliver, Ferran Soldevila, Carles Soldevila i Rafael Tasis van decidir que abans de donar oportunitats a autors joves que començaven calia fer justícia amb les obres de la generació perduda per la guerra, i Salvat va acabar dirigint *Primera representació*, de Joan Oliver. Finalment Salvat podia dirigir, a l'EADAG, el seu propi text, una relectura del mite de Hamlet a partir de les diferents versions nòrdiques, que Shakespeare va amalgamar. Salvador Espriu escrivia, al pròleg del llibre:<sup>31</sup>

[*Mort d'home*] És una acció despullada, rectilínia, d'una força tràgica convincent. No hi ha fullaraca retòrica en el diàleg ni a l'instrument lingüístic triat. El guany és una anguniosa emoció poètica que es desvetlla ja a la magnífica escena primera, i arriba de seguida al lector o a l'espectador, i va augmentant sense parar fins al desenllaç, tan original. (...) Absolutament dintre de la sensibilitat de la seva hora, l'autor harmonitza amb una rara fortuna el fons aspre de la saga nòrdica amb un ambient de neopaganisme, qui sap si eco de l'Alemanya nazi, i amb l'arcaica i a la vegada ultramoderna bellesa del poema de Gilgamesh.

El 2 d'abril la companyia de l'Escola es va desplaçar a Tortosa, per oferir un programa triple amb *Recital Antologia* de Salvador Espriu, *El fantasma de Marsella* de Jean Cocteau i *Los hermanos hombres* d'Antoni Vilar, dirigides les tres per Antoni Canal. El fet que les obres de Cocteau i Vilar, que ja havien dirigit Francesc Xavier Argelaguet i Claudi Garcia respectivament, ara fossin dirigides per Antoni Canal, posa de manifest com els alumnes de direcció muntaven la seva pròpia versió dels mateixos textos, per tal de donar-ne diferents lectures. Aquest interessant sistema permetia, tant als alumnes de Direcció com als d'Interpretació, d'experimentar amb diferents visions d'una mateixa obra, i d'aquesta manera comprovar *in situ* com, segons la visió del director o la posada en escena triada, l'espectacle podia esdevenir quelcom totalment diferent.

---

<sup>31</sup> ESPRIU, Salvador, pròleg a SALVAT, Ricard: *Mort d'home. Els espies; Sis pantomimes: Allí on creix la flor alba roja; Núvols espessos sobre la frontera; L'Aire daurat; El Mal; Demà m'aixecaré; El Vell, la nena i la font*. Raixa, Palma de Mallorca, 1963.

*La trompeta y los niños*, de Juan Germán Schroeder (obra que havia guanyat el Premio de Teatro Ciudad de Barcelona 1959 a la millor obra teatral), va ser estrenada el 13 d'abril de 1961, sota la direcció del propi autor. Comptava amb escenografia del pintor Francesc Todó i estava protagonitzada per Núria Mela, Natàlia Solernou, Manuel Domínguez, Josep Maria Segarra, Carme Fortuny, Claudi Garcia, Jaume Borràs, Celeste Fox, Manuel Núñez, Maria Tubau i l'actor francès Roden.

El 22 d'abril del 1961 l'EADAG es va desplaçar a la Biblioteca Popular "Sant Antoni Maria Claret" de Sallent per representar un programa triple, consistent en el *Recital de poesías* de Rainer Maria Rilke (segons la traducció de José María Valverde, i del qual no en consta la direcció escènica), *Demà m'aixecaré* (pantomima de Ricard Salvat interpretada per Antoni Canal) i *El bell lloc* de Joan Brossa, dirigida a Sallent i a la posterior representació a la Cúpula per Moisès Villèlia.

Arribat l'estiu de 1961, el I Festival de Castelldefels va ser el marc per a presentar la primera posada de l'EADAG d'un text de William Shakespeare, *Trabajos de amor perdidos*. L'obra era dirigida per Ricard Salvat, amb escenografia de Josep Maria Llorca i figurins de Maria Girona. Es va representar el 6 d'agost al Castell de Castelldefels, així com el 28 d'octubre al Centre Parroquial Sant Josep de Badalona. Tot i ser un muntatge bastant gran (constava de divuit intèrprets) també es va representar a l'espai circular de la Cúpula, del 8 al 12 de novembre del mateix any, aquest cop amb escenografia signada pel pintor francès, amic de Salvat, Émile Marzé.

### **Curs 1961-1962**

El primer muntatge del qual tenim constància que es representés a la Cúpula del Coliseum el curs 1961-1962 va ser, el 8 de novembre, *Trabajos de amor perdidos*, que ja hem esmentat a l'anterior apartat. De la construcció de l'escenografia, signada per Émile Marzé, se'n va encarregar Fabià Puigserver, que havia ingressat a l'EADAG a l'octubre de 1961, com a alumne de direcció i interpretació. Provenint de Polònia, on la seva família havia emigrat i on va estudiar Arts Plàstiques i Escenografia, Puigserver va estar dos anys a l'EADAG, participant en les pràctiques no només com a escenògraf i figurinista, sinó també com a actor. És prou significatiu observar com, al cap d'un mes d'ingressar a l'Escola, Puigserver ja dirigia l'execució de l'escenografia dissenyada pel pintor francès Marzé, i al cap de quatre mesos, el 22 de febrer de 1961, s'estrenava *Algú*

a l'altre cap de peça, de Manuel de Pedrolo, dirigida per Maria Aurèlia Capmany, aquest cop ja amb escenografia de Fabià Puigserver (que signava amb el pseudònim de Fabià Slèvia). Com a dada curiosa d'aquest espectacle, cal destacar que un paper de dona era interpretat per un home. Més concretament, Josep Maria Segarra interpretava una vella, fet bastant insòlit —“impensable”, segons el propi Salvat— en el panorama teatral català o espanyol de 1962.

L'11 de març del 1962, va ser l'estrena, a Granada, de *A ninguna parte*, traducció castellana feta pel propi autor de *Nord enllà*, text de Ricard Salvat sobre la immigració a la postguerra. L'obra, amb escenografia de Ràfols-Casamada, fou dirigida pel propi Salvat i Maria Tubau, que també hi feia el paper d'Inge. El repartiment el completaven Fabià Puigserver, Manuel Nuñez i Antoni Canal. Cal destacar que Tubau era filla d'emigrats a França, mentre que Puigserver, nascut a Olot, havia passat la seva infància a França i Polònia. Manuel Nuñez, al seu temps, era fill d'emigrants polítics i havia nascut a Rússia. Per tant, almenys aquests tres actors coneixien bastant bé la situació que, a mode de document realista, narrava el text de Salvat. El 13 de març es va tornar a representar al Club Universitari de València. A Granada i a València l'EADAG també va presentar *20 años de poesía española*, espectacle poètic dirigit per Salvat, basat en l'Antologia publicada per Josep Maria Castellet a Edicions 62.<sup>32</sup>

*20 años de poesía española* estava format per les següents parts:

La Primera Part, amb una introducció amb tres poemes de León Felipe (“Sé todos los cuentos”, “Oh, este dolor” i “Hermano, tuya es la hacienda”); la part dedicada a la “Generación del 27”, amb “Impresión de destierro” de Luis Cernuda, “Insomnio” de Gerardo Diego, “Hijos de los campos” de Vicente Alexandre, “Insomnio” de Dámaso Alonso, “En la plaza” de Vicente Alexandre, “Luz natal” de Jorge Guillén, “Civitas Dei” de Pedro Salinas, “Como en la noche mortal” de Jorge Guillén, “Niño tras un cristal” de Luis Cernuda, “Recuerdos del colegio” de Dámaso Alonso, “De ayer para hoy” de Rafael Alberti, “A un poeta...” de Luis Cernuda, “Retornos de un poeta” i “Para el poeta Ai Ts'ing” de Rafael Alberti, “El engaño a los ojos” de Jorge Guillén i “Canción 37” de Rafael Alberti; i la part dedicada als “Intimistas”, amb “Elegía de mi niñez” de José M<sup>a</sup> Valverde, “César Vallejo” de Leopoldo Panero, “El poeta muerto” de

---

<sup>32</sup> CASTELLET, Josep Maria (ed.): *Veinte años de poesía española*. Barcelona: Edicions 62, 1960.

Dionisio Ridruejo, “Y puede ser que estemos” de Luis Rosales, “España en el sueño” de Carlos Bousoño i “España de piedra” de Dionisio Ridruejo.

La Segona Part estava dedicada al grup dels “Realistas” i constava dels poemes següents: “La cárcel” d’Àngela Figuera, “Canción última” de Miguel Hernández, “Aviso” de Gabriel Celaya, “Casida del sediento” de Miguel Hernández, “Recuerdo de la nada” de Victoriano Cremer, “Canto primero” de Blas de Otero, “Canción de cuna para dormir a un preso” de José Hierro, “Lo que yo pienso” d’Eugenio de Nora, “Reportaje” de José Hierro, “En el principio” de Blas de Otero, “Como la piel de...” de José A. Goytisolo, “Una inscripción” de José Ángel Valente, “Piazza del Popolo” de Jaime Gil de Biedma, “Cantar del amigo” de Blas de Otero, “Réquiem” de José Hierro, “Ante un muerto en su cama” de Gloria Fuertes, “España” d’Eugenio de Nora, “Sin saber cómo” de José A. Goytisolo, “Para Antonio Machado” de Jesús López Pacheco, “Los celestiales” de José A. Goytisolo, “Al ruido del Duero” de Claudio Rodríguez, “Baño de doméstica” de Carlos Barral, “Cementerio de Morette” de José Ángel Valente, “Infancia y confesiones” de Jaime Gil de Biedma i “Veinte años” d’Àngela Figuera. El repartiment d’aquest espectacle estava format per: Núria Albafull, Antoni Canal, Carme Fortuny, Claudio García, José Gasulla, Guillermina Gossé, Adrià Gual, Manuel Nuñez, Fabià Puigserver, Josep Ruiz, Josep Maria Segarra i Maria Tubau. La direcció era de Ricard Salvat, amb la col·laboració de Maria Aurèlia Capmany, Josep Maria Castellet, Maria Girona i Carme Serrallonga, i el consell de Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, José Ángel Valente i José María Valverde.

*20 años de poesía española* es pot considerar, després de *La pell de brau*, el segon muntatge pròpiament èpic de l’Escola, ja que complia amb totes les característiques que havia de tenir un espectacle d’aquestes característiques: adaptació d’un text no teatral, en aquest cas poètic, per tal de convertir en fet escènic quelcom que no ho és; interpretació neutra i estranyant, no psicologitzant; preponderància del text, donant a les paraules el valor que tenen, i no intentant crear imatges o il·lustrar el que els poemes ja porten implícits en ells mateixos. Sembla ser que *20 años de poesía española* també es va representar a l’Aula Magna de la Facultat de Dret de la Universitat de Barcelona, representació de la qual no en consta la data, però que hauria estat pel mes de gener de 1962.<sup>33</sup> Va tractar-se d’una funció accidentada, ja que la policia nacional (o “els grisos”) van irrompre a la sala en plena actuació, creant el caos

---

<sup>33</sup> Hem extret aquesta informació dels diaris personals de Ricard Salvat, cedits per ell mateix i encara pendents de publicació.

entre el públic i tallant en sec un recital que volia comprometre's amb aquells autors "incòmodes" pel règim.

El 2 d'abril d'aquell mateix any es va representar *Gran Guinyol* de Joan Brossa i *Poesía y realidad*, "muntatge èpic de Ricard Salvat", segons l'Antologia de Castellet, al Teatro Talía de Barcelona, amb col·laboració amb la Companyia de Núria Espert. Ambdues obres, dirigides per Ricard Salvat, van suposar la primera trobada professional entre l'EADAG i Núria Espert, que culminaria la seva col·laboració amb *La bona persona de Sezuan*, de Bertolt Brecht, estrenat el 1966, on Espert interpretaria el doble paper protagonista, Xen-Te i Xui-ta, que li reportaria unes crítiques molt elogioses. El text de Brossa comptava amb escenografia de Ràfols-Casamada, mentre que el del muntatge èpic anava signat per Puigserver.

L'Escola sortia sovint de la Cúpula per oferir programes amb diverses peces curtes, pantomimes o entremesos, per tal d'entrar en contacte amb públics més populars i, al mateix temps, donar la possibilitat als alumnes de direcció de mostrar els seus treballs davant un públic "real", ja que (com sol succeir amb la majoria de públics teatrals barcelonins, encara actualment) el públic de la Cúpula estava format bàsicament per "gent de teatre" a part de, evidentment, amics, coneguts i familiars. Per exemple, el 20 d'abril es va presentar un programa amb set peces al Centre Parroquial de Sarrià, format per: *Demà m'aixecaré*, *Espessos núvols sobre la frontera*, *L'aire daurat* i *El mal*, quatre pantomimes escrites per Ricard Salvat i dirigides per ell mateix, *A la fira de mostres* de Joan Argenté, dirigit per Josep Montanyès, *El deleitoso (Paso 3º)* de Lope de Rueda, dirigit per Josep Maria Segarra i *Els caps canviats*, pantomima escrita i dirigida per Maria Aurèlia Capmany.

L'EADAG va tornar a participar aquell estiu al Festival de Castelldefels presentant-hi, el 14 de juliol, *La Dorotea*, de Lope de Vega. La versió era d'Enrique Ortenbach, la direcció de Ricard Salvat i Maria Aurèlia Capmany, i l'escenografia i els figurins eren signats per Fabià Puigserver. Era el segon any que se celebrava el Festival de Castelldefels i el segon any que l'EADAG hi participava, aquest cop amb un clàssic castellà en tota regla, amb nombrosos decorats i vestuari, i un repartiment format per disset actors. *La Dorotea* també es va representar al domicili privat del Dr. Joan Obiols a Sant Andreu de Llavaneres (anècdota que relata Carme Fortuny a l'entrevista inclosa a l'Annex II), el 14 d'agost d'aquell mateix any, o sigui un mes després de la seva estrena al Festival de Castelldefels.

## Curs 1962-1963

### 27-IX-1962 *Primera història d'Esther* al Teatre Romea.

Ja l'any 1952 l'escriptor Joan Oliver havia intentat promoure una posada en escena de *Primera història d'Esther*, obra escrita el 1948 per Salvador Espriu, projecte que no es va arribar a realitzar mai. L'ADB (Agrupació Dramàtica de Barcelona) en va estrenar la primera versió el 13 de març de 1957, al Palau de la Música Catalana. Aquell muntatge de l'ADB estava dirigit per Jordi Sarsanedas i era protagonitzat per, entre d'altres, Frederic Roda, Maria Carme Serra, Jaume Picas, Enric Jardí, Jordi Benet, Joan Millà i Carlota Soldevila. Aquella posada en escena de l'ADB va significar el primer contacte amb el públic del text d'Espriu, que trigaria cinc anys a tornar a pujar als escenaris. Va ser gràcies a l'EADAG i, especialment, a l'amistat que unia Salvador Espriu amb Maria Aurèlia Capmany i Ricard Salvat, que la Sinera d'Espriu va tornar a fer-se realitat. Després de *La pell de brau*, l'EADAG s'havia proposat la valoració i reivindicació de Salvador Espriu com un dels poetes nacionals de Catalunya, i la manera de fer-ho era donar-lo a conèixer al gran públic, com era possible al Teatre Romea.

A partir del text d'Espriu i la seva única acotació: "L'acció, simultània a Sinera i a la veïna Susa. Imagina els trucs escenogràfics que et convinguin", Salvat va construir un muntatge eminentment teatral, servint-se d'alguns elements de l'anomenat teatre èpic, si bé ell no considera que es pugui qualificar l'obra de Salvador Espriu com a "teatre èpic", si no la posada en escena que ell en va signar.<sup>34</sup>

El muntatge de Salvat va comptar amb un equip de luxe: escenografia de Josep Maria Subirachs, figurins de Fabià Puigserver, música de Manuel Valls i un equip d'actors amb noms com Carme Fortuny, Ernest Serrahima, Josep Montanyès, Fabià Puigserver, Maria Tubau, Montserrat Roig, Manuel Nuñez, Pilar Aymerich...

El monument i alhora testament de la llengua catalana que representa *Primera història d'Esther*, amb la seva multitud de registres lingüístics, que van del Noucentisme al sainet popular, convertia la seva posada en escena en un veritable repte per a Salvat i els seus actors. Afortunadament, comptar amb el privilegi de tenir l'autor

---

<sup>34</sup> "Aquesta intenció moralitzadora, de lliçó al públic, d'agressiva denúncia d'una realitat, em va portar a plantejar-me la meua direcció escènica de la *Primera història d'Esther* dintre els pressupòsits del realisme èpic, sorgit gràcies a les aportacions de Piscator i de Brecht. S'ha afirmat diverses vegades que la *Primera història d'Esther* és una obra que es pot adscriure al teatre èpic. Crec que això és una errada absoluta de la qual sóc en part responsable, car jo he muntat tota la producció teatral d'Espriu, i he convertit en espectacle teatral les parts més importants de la seva producció poètica i narrativa. Però el meu treball com a director sí s'inclou dintre de l'orientació del realisme èpic, i he fet un tractament de l'obra espriuana des d'aquesta perspectiva", publicat a SALVAT, Ricard: *Els meus muntatges teatrals*. Edicions 62, Barcelona, 1971. P. 27.

amb una disponibilitat total (tal com explica Francesc Nel·lo a l'entrevista adjunta a l'Annex II), que expliqués les rèpliques als alumnes una a una, ja era tenir quelcom guanyat. De la mateixa manera, el treball de dicció i ortofonia catalana de Carme Serrallonga va intentar, tasca gairebé sobrehumana, convertir el riquíssim i variadíssim lèxic espriuà en quelcom natural i entenedor, ja que a l'EADAG es donava una preponderància total al text per sobre de tot, i aquest s'havia d'entendre i dir bé. Però, evidentment, ja que Salvat considerava el fet teatral com un tot, on no es podia descurar cap de les parts en benefici d'una altra, tots i cadascun dels elements que participaven en la posada en escena de *Primera història d'Esther* havien d'anar al servei de l'obra. Des dels decorats de Josep Maria Subirachs als figurins de Fabià Puigserver, extremadament vius i coloristes, a la música de Manuel Valls o a la gestualitat dels actors-titelles, una part tant o més important que el treball de text: "En primer lloc, doncs, el bàsic problema amb què es troba el director és el de fer viable, comprensible, gràcies al gest, i sobretot a la marcada intencionalitat del gest, i de la situació, aquest llenguatge que el públic d'un teatre no pot de cap manera assimilar, car no se li pot exigir la cultura d'un estudiós de la llengua".<sup>35</sup> Era aquí on entrava en escena l'experiència i la trajectòria anterior de Salvat amb el llenguatge gestual i de la pantomima, que havia estudiat durant la seva estada a Alemanya, i que havia portat a la pràctica en els diversos muntatges del "Teatre Viu".

Amb l'entrada de l'EADAG al Teatre Romea, per la porta gran i amb un espectacle ambiciós, renovador i total com era *Primera història d'Esther*, culminaven dos anys i mig de feina pedagògica, de recerca de noves dramatúrgies i d'experimentació en la posada en escena. Estava començant el que esdevindria l'època daurada de l'EADAG.

L'Escola va realitzar la seva següent representació davant el públic el 21 de novembre de 1962, al Teatro Calderón (gran teatre que estava situat a la Rambla Catalunya cantonada amb Diputació, on actuava Doroteo Martí o Lola Flores quan venien a Barcelona, per exemple) amb el muntatge *El portero* (The Caretaker, 1959), de Harold Pinter, dirigit per Ricard Salvat i amb escenografia de Fabià Slèvia (Puigserver). L'obra estava interpretada per Carlos Mendy, Daniel Dicenta i Manuel Nuñez, és a dir, dos actors "convidats" i un actor de la casa. Aquesta actuació de l'EADAG en un teatre

---

<sup>35</sup> Íbidem, P. 26.

comercial tan important de Barcelona (el que serien actualment el Tívoli o el Victòria) va ser degut a que l'empresari teatral Jorge Martín va oferir a Salvat anar a actuar al teatre per complementar les representacions de *Mi querido embustero*, de Jerome Kilty (un muntatge fet a partir de les cartes que George Bernard Shaw escrivia a l'actriu Stella Campbell). Aquesta obra era interpretada per Conchita Montes i Fernando Fernán Gómez, i davant la imposició d'aquest darrer, que només volia treballar a la tarda tres dies a la setmana (dilluns, dimecres i divendres), fent sessió doble els altres dies, l'EADAG va poder utilitzar el teatre les nits que Fernando Fernán Gómez no treballava. Per poder actuar al Teatre Calderón es va haver de crear una companyia professional, que va adoptar el nom de "Pequeño Teatro Ciudad de Barcelona", per evitar problemes administratius. De fet, els de l'EADAG varen adoptar aquest nom perquè ja tenia els permisos, ja que Pequeño Teatro era el nom que utilitzava Miguel Narros per actuar al cinema Windsor amb Margarita Lozano. Va ser gràcies a Narros i Maria Lluïsa Oliveda que l'EADAG va poder fer les seves primeres actuacions en un (gran) teatre comercial.<sup>36</sup> (En el programa de *El portero* consten com a properes actuacions de la companyia al Teatre Calderón les obres *La invasión*, d'Arthur Adamov i *El rinoceronte*, de Ionesco, obres que sembla que no es van arribar a representar). Al cap de pocs dies, el 26 de novembre, es va representar al mateix teatre *Nord enllà* de Ricard Salvat, dirigida per Maria Aurèlia Capmany, amb escenografia d'Albert Ràfols-Casamada.

La inauguració oficial de la temporada 1962-1963 a la Cúpula del Coliseum va tenir lloc, el 18 de desembre, amb l'estrena de *La corrida*, de John Richardson, dirigida per Ricard Salvat i amb escenografia de Josep Maria Espada. Aquest autor, nascut a Marsella i instal·lat a Barcelona, "autor sin escuela ni grupo, fenómeno aislado en nuestra cultura teatral, pero no por ello menos interesante", tal com el definia Ricard Salvat al programa de mà de l'espectacle, adoptava el teatre èpic com a única fórmula possible per al teatre del segle XX. En aquest cas, prenia el tema de la "fiesta nacional" per oferir-ne una visió no exempta de crítica i reflexió. *La corrida* no és una obra dedicada al torero sinó al toro, com a víctima de la barbàrie d'un poble i representació d'un ritual ancestral, basat en la sang i la mort. La visió de Richardson, però, incloïa l'element contemporani introduint un turista alemany entre el públic de la cursa de braus, i el personatge de La Mort, interpretat per Maria Tubau, el connectava

---

<sup>36</sup> Per a més informació sobre la trajectòria i la importància de Maria Lluïsa Oliveda en el teatre a Catalunya a la segona meitat del segle XX, veure SALVAT, Ricard: "A pròposit de Maria Lluïsa Oliveda", a *Assaig de Teatre*, núm. 59.



automàticament amb la poètica de Salvador Espriu, per posar un exemple proper a l'Escola. Segons el propi autor, *La corrida* era una reelaboració del mite kafkià de *El procés*, però aquest cop la víctima no era l'home, sinó el brau. El paper de Propi Publi era interpretat per Margarita Lozano, actriu lorquiana (de Lorca, Múrcia), que havia tingut molt èxit a Madrid fent cinema i teatre, força reconeguda en aquell temps (havia participat, el 1961, a la polèmica pel·lícula de Luis Buñuel *Viridiana*, fent el paper de Ramona). Margarita Lozano havia vingut a Barcelona a rodar la pel·lícula de Mario Camus *Los farsantes*, i es va quedar a l'Escola “para lo que tú quieras, Ricard” (segons declaracions de Ricard Salvat, a l'entrevista adjunta a l'Annex II). Margarita Lozano va estar gairebé un any vinculada a l'Escola, participant a diferents activitats i tallers, sobretot aquells dirigits per Ricard Salvat.

L'EADAG sortia sovint del seu “marc incomparable” (la Cúpula del Coliseum) per actuar a d'altres emplaçaments, com va succeir amb la lectura dramatitzada de *Empédocles*, de Friedrich Hölderlin, dirigida per Carme Serrallonga. Curiosament, Serrallonga no en signava la traducció, que era de Carmen Bravo Vilasante, i aquesta lectura va ser la primera i darrera incursió en la direcció escènica de la mestra i traductora. *Empédocles* es va representar el 3 d'abril de 1962 a l'Institut Alemany de Cultura.

També va ser el cas de la representació de *La més forta*, d'August Strindberg, sota la direcció de Manuel Nuñez i amb escenografia de Fabià Puigserver que, juntament amb la reposició de *La pell de brau*, es van representar a l'Orfeó Badaloní el 13 de gener i el 9 de febrer de 1963, respectivament.

Els alumnes de direcció, a més de seguir les classes teòriques i pràctiques, també havien de muntar unes peces, preferentment curtes, com a pràctica o taller dels seus estudis. Seguint aquesta dinàmica, es presentaven regularment programes variats, que constaven d'entremesos i peces breus, com el que es va representar el 29 de maig a la “Placeta Klein” de Barcelona. El programa estava format per: *El prometatge*, d'Anton Txèkhov, dirigida per Montserrat Roig, i *La cantant calba* d'Eugene Ionesco, dirigida per Montserrat Ramos. L'endemà l'Escola va representar *Los habladores: entremés famoso*, de Miguel de Cervantes, dirigit per Josep Ruiz, *Farsa del Cuco y de la Urraca*, d'autor anònim, dirigida per Manuel Nuñez, *Farsa de Micer Patelín*, d'autor anònim del segle XV, dirigida per Josep Ruiz. Com es pot fàcilment comprovar pels títols triats, preferentment peces curtes i de fàcil (teòricament) muntatge, aquest programa consistia en l'exhibició pública de les pràctiques dels alumnes de direcció de l'Escola. El fet de

portar l'EADAG a la Plaça Klein i oferir representacions gratuïtes a l'aire lliure era una manera de posar en contacte els alumnes de direcció amb el públic més autèntic i despietat: aquell del carrer que, si no li agrada el que veu, no dubta en parlar, cridar o, simplement aixecar-se i marxar. Com podem veure, l'activitat de l'EADAG cobria diferents fronts de forma bastant continuada, ja que des de la seva creació la presència dels muntatges, ja fos a la Cúpula o a diferents espais (teatral o no) de Barcelona, va fer que la visibilitat i la popularitat de l'Escola fos ben aviat un fet consumat, no només pel reduït i selecte cercle del públic teatral (que ja coneixien Salvat des de la seva posada en escena de *Solitud* al Capsa, i les seves experiències amb el "Teatre Viu" i l'ADB), sinó també del públic més en general, que veia com, en una època on era difícil que el teatre sortís al carrer, podia veure entremesos de Cervantes o obres de les quals no n'havia sentit mai a parlar i que el podien arribar a xocar (com és el cas de *La cantant calba*).

L'estiu de 1963 l'EADAG no va tornar a actuar al Festival de Castelldefels, sinó que va visitar el Teatre Grec de Montjuïc, el 3 de juliol, per a representar-hi *Santa Juana*, de George Bernard Shaw. Amb direcció de Ricard Salvat i escenografia i figurins de Fabià Puigserver, aquest muntatge tornava a ser una aposta (i un repte) de l'Escola d'enfrontar-se a un gran text i a un gran desplegament tècnic i humà. Vint-i-quatre actors, una gran escenografia (que en futures representacions, com ara al Palau de les Nacions de Montjuïc, va haver de ser substituïda per una de més senzilla) i multitud de vestuari per un muntatge que, per tal de ser rendibilitzat, va viatjar al Club Universitari de Tortosa, al Centre Social Verneda, al domicili familiar del Dr. Joan Obiols i al Teatre Fortuny de Reus, entre d'altres llocs.

Aquell mateix estiu encara es va representar *Leonci i Lena* de Georg Büchner, traduïda i dirigida per Maria Aurèlia Capmany, a l'Aqüeducte "Els Ponts", el 4 d'agost. Els papers protagonistes eren interpretats per Adrià Gual Dalmau i la futura escriptora Montserrat Roig, que feia un any que era alumna de l'Escola i va tenir amb aquest paper un debut com a actriu molt valorat i recordat. *Leonci i Lena* es va representar conjuntament amb la pantomima *Els caps canviats*, basada en un relat de Thomas Mann i escrita per Maria Aurèlia Capmany i les pantomimes *Garnatxa*, de Joan Argenté, i *L'aire daurat*, *Espessos núvols sobre la frontera* i *El mal*, de Ricard Salvat.

### Curs 1963-1964

L'inici del curs 1963-1964 a la Cúpula del Coliseum va tenir lloc el 10 d'octubre amb la representació de *Dos quarts de cinc*, de Maria Aurèlia Capmany, dirigida per Josep Maria Segarra. L'obra estava protagonitzada per Carme Fortuny i Ernest Serrahima i era una adaptació del guió televisiu que Maria Aurèlia Capmany havia escrit aquell estiu per al programa "Bazar", que van protagonitzar Margarita Lozano i Francesc Nel·lo. Carme Fortuny va tornar a treballar a l'EADAG després d'un any fent teatre professional a Madrid, per protagonitzar aquesta obra que tractava el tema de la parella, a la manera de les pel·lícules d'Antonioni.

Com a grans muntatges, o *hits* de la temporada 1963-1964, cal remarcar *Antígona* de Salvador Espriu, i *La gent de Sinera*, espectacle de Ricard Salvat sobre textos poètics d'Espriu, que seria el predecessor del muntatge clau de la companyia que arribaria el 1965, *Ronda de Mort a Sinera*. De fet, va ser gràcies a un suggeriment de José Agustín Goytisolo, que Salvat es va decidir a ampliar i millorar *Gent de Sinera*, creant, amb la col·laboració d'Espriu, el que acabaria convertint-se en la *Ronda*. Ambdós espectacles, *Antígona* i *La gent de Sinera*, van ser estrenats al Teatre Romea l'onze de novembre de 1963, ambdós amb escenografia i figurins de Fabià Puigserver. *Antígona* era la particular versió espriuena del mite clàssic i estava protagonitzat, entre d'altres, per Pilar Aymerich, Maria Aurèlia Capmany, Adrià Gual, Maria Tubau, Josep Montanyès, Francesc Nel·lo, Montserrat Roig, Josep M<sup>a</sup> Benet i Jornet, Carme Sansa i Jordi Doderó. Escrita el 1939 i publicada el 1955, la *Antígona* d'Espriu és una relectura del mite clàssic on l'autor trasllada el conflicte i al mateix temps n'elabora una anàlisi crítica de la lluita fratricida entre les dues Espanyes, històricament enfrontades per la Guerra Civil. *La gent de Sinera*, precedent directe de *Ronda de Mort a Sinera*, estava formada per fragments de narracions de Salvador Espriu, com ara "L'ós Nicolau", "Topsy Jones", "Esperanceta Trinquís" o "L'auca d'Ester", així com per poemes com ara "Al vell orb preguntava l'esglai", "Sentit a la manera de Salvador Espriu" o "Amb els pals els captaires resseguien".

Al cap de cinc dies es va tornar a representar *Santa Juana*, aquest cop al Palau de les Nacions, i el següent muntatge de l'EADAG presentat al Teatre Romea va ser l'obra *Volem vi*, de Joan Argenté, dirigida Maria Aurèlia Capmany.

Com a fet destacable del curs escolar que estem analitzant, cal esmentar la programació dels tres sainets de la tradició catalana, presentats al Teatre Romea el 2 de

març de 1964. Es tractava de *La barca dels afligits*, d'Apel·les Mestres, *Colometa la gitana o el regres dels confinats*, d'Emili Vilanova i *En Garet a l'enramada*, de Joaquim Ruyra, tots tres dirigits conjuntament per Ricard Salvat i Maria Aurèlia Capmany. Aquests sainets es van programar dins el Cicle del Centenari Romea i, de fet, l'EADAG va ser l'única companyia "jove" que va participar en aquest cicle, ja que tots els altres espectacles estaven interpretats per les "velles glòries" del teatre català. Al moment de l'estrena de l'espectacle Ricard Salvat es trobava a Alemanya, on havia estat convidat a dirigir *Yerma*, de Federico García Lorca, al Stadttheater d'Aachen (el teatre municipal d'Aquisgrà). Aquests tres sainets, que havien estat suggerits personalment per Salvador Espriu, servien com a reivindicació de la tradició popular catalana i, al mateix temps, com a experimentació amb un català oral no contemporani, que és el que els alumnes havien estudiat i practicat fins aquell moment. Si l'EADAG pretenia, sota el mestratge de Carme Serrallonga, fixar la llengua culta, no calia oblidar el registre popular i, menys encara, la tradició sainetista de la qual tants dramaturgs del teatre popular van ser influenciats. El programa triple de sainets comptava amb escenografia i figurins d'Eulàlia Surós i Fèlix Ferrer.

Aquell any 1964, l'EADAG va participar en un espectacle si més no curiós, per anomenar-lo d'alguna manera, per la seva interdisciplinarietat, així com per la reunió de gent que va comportar. Estem parlant del macro-muntatge anomenat *Todos tenemos veinticinco años*, autocelebració del règim franquista dels "vint-i-cinc anys de pau" dels que Espanya gaudia, és a dir, des de la fi de la Guerra Civil i la victòria del dictador Francisco Franco. Aquest espectacle, que es representà al Palau de les Nacions el set de març de 1964, pretenia unificar diferents disciplines artístiques (teatre, música, dansa, cinema i fins i tot desfilades de moda) i estava inserit dins del IV Salón Nacional de Confección, que aquell any se celebrava a Barcelona. El guió literari era de Jaume Ministral Macià, l'escenografia i els figurins eren de Joan Josep Tharrats i les imatges cinematogràfiques eren signades per Joan Francesc de Lasa. El cartell que anunciava l'espectacle portava la publicitària i hiperbòlica frase següent: "Primer ensayo en el mundo de un espectáculo integral", i el programa de mà resta avui com un interessantíssim exemple de disseny gràfic inspirat en el *pop art*, que tant de moda es va posar a la dècada dels seixanta, ja que estava fet amb la tècnica del *collage* d'imatges de moda i publicitàries. L'espectacle, dirigit per Josep Maria Segarra, s'havia de tornar a representar el 13 de novembre a Màlaga, com a acte de clausura del Festival d'Espanya, però des de Madrid es va acabar anul·lant aquesta actuació, ja que en una proposta que

teòricament repassava els darrers vint-i-cinc anys d'història, es feien massa poques referències als avenços que suposadament havia patit la societat espanyola (la inauguració de pantans, el Talgo...) i no es parlava absolutament en cap moment de Franco. Ricard Salvat, immers en un debat ideològic, va restar alleujat que l'obra finalment no anés a Màlaga, com una demostració més del poder del règim dins l'any commemoratiu dels "Veinticinco años de paz". Salvat no volia modificar el guió, que feia referències des de a l'assassinat de John Fitzgerald Kennedy al vol estel·lar de l'astronauta John Glenn al voltant de la terra, i si s'hagués vist obligat a afegir o treure algun tema hauria hagut de triar entre negar-se a participar en aquest acte commemoratiu del règim (atenint-se a les possibles conseqüències) o bé participar-hi mantenint l'esperit crític i contrari al dictador, intentant destruir el sistema des de dins (tasca difícil, però inserida dins el corrent del possibilisme).<sup>37</sup>

L'EADAG va tornar a visitar el Teatro Candilejas (situat al soterrani del Teatre Calderón de la Rambla) per representar-hi *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de Federico García Lorca, dirigida per Josep Maria Segarra, i *Los títeres de Cachiporra*, del mateix autor, dirigida per Josep Anton Codina, el 21 de maig d'aquell any.

Una altra obra de García Lorca, en aquest cas la lectura poètica de *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, es va representar a la Universitat de Barcelona, dirigida per Jaume Lázaro, el 12 d'agost d'aquell mateix any. Aquest recital se sumava als actes d'homenatge a Lorca que d'aquesta manera feia l'EADAG, en una mena de celebració velada dels vint-i-vuit anys de la seva mort (García Lorca va morir el 19 d'agost de 1936), a mans dels feixistes. Era una forma de contestar als fasts d'aquells suposats "Veinticinco años de paz" promulgats pel règim franquista, en un homenatge al poeta de Granada, símbol de la cultura i el progressisme de l'Espanya que havia perdut la guerra.

### **Curs 1964/1965**

El curs 1964/1965 va ser el cinquè en la trajectòria de l'Escola, i va venir marcat per un seguit de celebracions, que van tenir el punt final en l'estrena de l'obra de Maria Aurèlia Capmany, *Vent de garbí i una mica de por*. Abans, però, i a començaments de

---

<sup>37</sup> Informació extreta dels diaris personals de Ricard Salvat.

curs, l'autora i sots-directora de l'Escola es va encarregar de la direcció de *El Mercader de Venècia*, de William Shakespeare, en la versió catalana de Josep Maria de Sagarra. Es tractava, de fet, de l'estrena a Espanya d'aquest text de Shakespeare. L'espectacle es va preestrenar a Tortosa el 5 de setembre, on l'endemà l'EADAG va presentar *Trabajos de amor perdidos* dirigida per Josep Montanyès, i va estrenar-se al Palau de la Música Catalana el 2 de desembre. *El mercader de Venècia* havia d'estar inicialment inclòs dins els actes de celebració del IV Centenari de William Shakespeare que va organitzar l'Ajuntament de Barcelona. Més concretament, Esteve Bassols (regidor de Relacions Ciutadanes) havia encarregat a Xavier Regàs l'organització del festival, i aquest ja havia signat contracte amb el Grenier de Toulouse i amb Carles Lemos, i havia iniciat converses amb Roger Planchon i el seu Théâtre de la Ville de Villeurbanne. Finalment, però, vist que el govern de Madrid estava reivindicant "Gibraltar español" (la cantarella de sempre) i que a les eleccions de Gran Bretanya els laboristes havien acabat de pujar al poder —el 15 d'octubre—, va semblar que no era el moment més adient per celebrar el centenari del bard anglès i l'Ajuntament de Barcelona va anul·lar el festival amb la mateixa rapidesa amb què l'havia organitzat, tement les represàlies que poguessin arribar des de Madrid. Així i tot, però, l'EADAG va poder estrenar el muntatge al Palau de la Música, a títol exclusivament personal. Aquest fet no va ser gaire ben vist per l'Ajuntament de Barcelona, ja que l'Escola havia mostrat una actitud d'evident desobediència civil en seguir endavant amb la programació d'un Shakespeare, quan el festival havia estat suspès. En canvi, els espectadors fidels de l'EADAG van celebrar aquesta decisió, així com varis representants de la comunitat anglesa de Barcelona, especialment des del Consolat d'Anglaterra. *El mercader de Venècia* va ser dirigit per Maria Aurèlia Capmany i comptava amb escenografia i figurins de Vicenç Caraltó. A Tortosa el personatge de Pòrcia va ser interpretat per Carme Fortuny, però en traslladar-se l'actriu a treballar a Madrid va ser substituïda als assajos per Montserrat Carulla, que també va haver d'abandonar el muntatge perquè la van contractar al Teatro Candilejas. Finalment, doncs, el personatge de Pòrcia al Palau de la Música va ser interpretat per Pepa Palau, actriu que ja havia treballat amb Ricard Salvat als muntatges de l'època del "Teatre Viu".

El recital poètic *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, de Federico García Lorca, aquest cop dirigit per Marià Jaime, es va tornar a representar el 5 de febrer de 1965 al Fòrum Vergés de Barcelona. El 26 de febrer es va representar a la Cúpula un programa doble sobre Miguel de Unamuno, format per *El otro* (*Misterio en tres jornadas y un*

*epílogo*), dirigida per Josep Anton Codina i el recital *Poesías de Unamuno*, dirigit per Ricard Salvat. S'incorporava, d'aquesta manera, l'obra de l'autor de la Generació del 98 Miguel de Unamuno —filòsof, poeta, assagista, dramaturg i creador de la “nivola”— al repertori d'autors de l'EADAG.

I arribem, en aquest punt, a l'estrena de *Vent de garbí i una mica de por*, de Maria Aurèlia Capmany. Dirigit per Ricard Salvat, l'espectacle va ser estrenat amb gran èxit al Palau de la Música, el 15 de juny de 1965, com a commemoració del cinquè aniversari de l'EADAG. L'obra, que segons la pròpia autora reuneix “sense escrúpols *Living Newspapers*, teatre didàctic i sainet barceloní”<sup>38</sup> era un intent de recollir les experiències de Brecht i Piscator, un projecte on autora i director havien treballat conjuntament per elaborar un espectacle sòcio-crític i èpic. *Vent de garbí i una mica de por* va ser un encàrrec que va fer Ricard Salvat a Maria Aurèlia Capmany, i va tractar-se, de fet, d'un procés de treball on la col·laboració entre autora i director va ser total:<sup>39</sup>

Què és doncs *Vent de garbí i una mica de por* per a un director d'escena? És en primer lloc un nucli de possibilitats. Ofereix al director allò que creiem que hauria d'ofrir sempre: un bon guió cinematogràfic, o sigui una successió de situacions que impulsin la tasca creadora de l'autor de l'espectacle. Vaig treballar l'obra com si es tractés d'un guió cinematogràfic. (...) L'obra, en la seva versió primera, no portava gairebé acotacions, no per casualitat, sinó per un deliberat propòsit de deixar la màxima llibertat al director. Voldria afegir que les acotacions que posà M. A. Capmany em servien per a comprendre l'obra i com a punt de partida del meu muntatge escènic. La llibertat que l'escriptora conferia al director arribava a permetre que pogués canviar de lloc les rèpliques, i, mentre assajàvem, l'autora ens acompanyava i de vegades afegia alguna escena i, fins i tot, un personatge.

L'obra s'estructurava en tres parts ubicades en diferents espais temporals (els anys seixanta contemporanis, el 17 de juliol de 1936 i el 30 de juliol de 1909, coincidint amb la Setmana Tràgica), els tres protagonitzats per una mostra de la burgesia catalana en època de vacances. Cadaqués, Sitges i Barcelona, respectivament, eren els escenaris on transcorria l'acció, que en la posada en escena de teatre èpic que en va oferir Ricard Salvat comptava amb uns presentadors que introduïen cada quadre, cantant algunes cançons o explicant fets històrics rellevants. Aquests actors substituïen els cartells, rètols lluminosos o projeccions cinematogràfiques que en les posades en escena de Piscator servien per oferir a l'espectador una dosi extra d'informació, per tal de tenir més eines d'anàlisi crític i estètic dels fets que el públic estava veient. El programa de

<sup>38</sup> CAPMANY, Maria Aurèlia: “Presentació” a *Vent de garbí i una mica de por. Dones, flors i pitança*. Ed. Moll, Palma de Mallorca, 1968.

<sup>39</sup> SALVAT, Ricard: *Els meus muntatges teatrals*. Edicions 62, Barcelona, 1971. P.P.44-45.

mà de l'espectacle comptava amb textos de presentació de Capmany, Salvat i Salvador Espriu. Aquest darrer feia una anàlisi de l'obra on destacava l'element titellesc de la condició humana que s'hi reflectia: "Maria Aurèlia Capmany va furgant en la nostra sensibilitat i ens obliga a esguardar de fit a fit, pels camins del somriure desencantat i de la rialla amarga, els lamentables titelles que tal vegada som".<sup>40</sup> L'objectiu didàctic de l'espectacle era mostrar com la burgesia, al llarg del temps, havia estat sempre d'esquena a la història, aferrant-se a les seves propietats i als seus privilegis de classe sense interessar-se el més mínim pel curs dels esdeveniments.<sup>41</sup>

Com M. A. Capmany explicà a les reunions del col·lectiu de direcció prèvies als assaigs, volia posar de manera ben manifesta que una realitat, molt nostra, romania inamovible, enfront d'unes realitats històriques que eren molt diferents i crítiques. I, sobretot, li interessava denunciar la reacció d'una classe social enfront dels esdeveniments. Aquesta classe social és la burgesia catalana, i tot tipificant-la, no pretenia altra cosa que posar en evidència les seves esmussades facultats d'evasió, facultats molt concretes que la fan objecte d'una situació particular. L'estiueig, atmosfera reiterada a les tres parts de l'obra, és l'expressió d'aquesta evasió i, al mateix temps, la denúncia d'una actitud.

En tractar-se d'una obra estructurada en tres parts o quadres en tres moments històrics diferents, l'acció no evolucionava en el sentit *ibsenià* del terme, sinó que mostrava la fatal (i inevitable) repetició de les actituds de la burgesia catalana, indiferent davant els canvis socials que veu desenvolupar-se davant seu. Salvat va veure que calia remarcar aquest caràcter repetitiu en els tres actes de l'espectacle, així que es va dedicar a buscar uns gestos i unes actituds molt marcades que donessin una imatge molt determinada dels personatges, posant a la pràctica la teoria del *gestus* brechtià. Amb això defugia el perill de caure en la sainetització o ridiculització dels personatges, fet que hauria perjudicat el discurs crític de l'espectacle "ja que en el moment en què els actors derivessin cap al quadre costumista l'obra quedava traïda". Calia mostrar, per tant, la *situació moral* dels personatges, utilitzant el realisme però sense caure en el naturalisme. L'objectiu era aconseguir, doncs, un realisme èpic. En aquest sentit, Salvador Espriu va qualificar aquesta obra com de "sainet profund", ja que prenent les fórmules aparentment lleugeres del sainet, mostrant pinzellades d'una realitat social i política, anava un pas més enllà, en la seva voluntat de denúncia i reflexió en veu alta sobre la impassibilitat d'una classe social davant els esdeveniments històrics.

---

<sup>40</sup> ESPRIU, Salvador: Text de presentació del programa de mà de *Vent de garbí i una mica de por*. Barcelona, juny de 1965.

<sup>41</sup> *Ibidem*, P. 45.



*Vent de garbí i una mica de por* servia com a celebració dels cinc anys de vida de l'Escola, i al mateix temps com a reafirmació d'un estil i una manera de fer, únic fins aquell moment a Espanya. El realisme èpic i la "Nova Objectivitat" eren la manera d'apropar-se als textos originalment no teatrals, que l'Escola adaptava i posava en escena en una recerca constant de trobar un nou llenguatge teatral, inserit en la tradició catalana, de posada en escena de textos literaris.<sup>42</sup>

És un fet que el col·lectiu de treball de l'EADAG ha estat la primera entitat teatral que ha utilitzat d'una manera deliberada i planificada, a la nostra península, les tècniques i aportacions ideològiques de la "nova objectivitat" (*"neue Sachlichkeit"*). Aquests procediments havien estat utilitzats ja en els meus muntatges: a *La pell de brau*, de Salvador Espriu, a *Veinte años de poesía española*, segons antologia de Josep M. Castellet, a la meua obra *Mort d'home*, a la *Primera història d'Esther* de Salvador Espriu, a *La corrida* de John Richardson i a *Antígona* i *Gent de Sinera* de Salvador Espriu. Aquesta és la línia que l'Escola ha definit, malgrat l'eclecticisme del seu repertori i de les diverses tècniques emprades per a posar aquest repertori sobre l'escena.

*Vent de garbí*, així doncs, va ser la primera obra escrita pensant en els esquemes del realisme èpic, però, tal com afirma Salvat, "havia de ser rigorós en els pressupòsits del teatre èpic, però, al mateix temps, brillant, acabat, i havia de guanyar-se el públic. No podia ser mai avorrit, d'altra banda; això és el punt bàsic del brechtisme".<sup>43</sup> L'obra comptava amb un equip artístic de luxe: escenografia de Maria Girona, figurins d'Albert Ràfols-Casamada, música de Manuel Valls i la cantant Núria Feliu interpretant-se a ella mateixa. L'espectacle es va tornar a representar a la Cúpula del Coliseum del 30 de juny al 4 de juliol, i estava interpretat per, entre d'altres, Jaume Laporta, Maria Plans, Feliu Formosa, Maria Jesús Andany, Santos Hernández, Jordi Escriptor, Rosa M<sup>a</sup> Espinet, Manuel Trilla, Josep Minguell, Carme Sansa, Rosa Muniesa, Eulàlia Surós, Alícia Noé, Ernest Serrahima i Adrià Gual. El col·lectiu de direcció estava format per Gerard Casera, Josep Anton Codina, Jordi Doderó i Julià de Jòdar, i la direcció i el muntatge eren de Ricard Salvat.

El 25 de juny d'aquell mateix any es va representar a la Cúpula del Coliseum *Diàlegs sobre un fugitiu*, de Manuel de Pedrolo, amb direcció de Jordi Doderó i escenografia de Pere Salabert. Aquest espectacle, que va rebre una acollida entusiasta per part del públic, era un taller de direcció de Doderó, i va ser el darrer muntatge obert al públic que va oferir l'EADAG durant el curs 1964-1965.

---

<sup>42</sup> Íbidem, P. 47.

<sup>43</sup> Íbidem, P. 48.

### 3.3. 1965-1970: Assentament del model i creació de la Companyia Adrià Gual

#### Ronda de Mort a Sinera: un abans i un després de l'EADAG

Tal com, tot murri, explica Salvador Espriu al seu article per a l'enregistrament sonor de *Ronda de Mort a Sinera*, el mes de juny de 1965 Ricard Salvat i Maria Aurèlia Capmany li van fer una proposta molt llamenera. Aquesta era la de muntar, pel Cicle Llatí organitzat per Xavier Regàs al Teatre Romea, un espectacle basat en els textos lírics, satírics, narratius i dramàtics de l'autor sinerenc. Espriu es va mostrar en un primer moment reticent a la proposta, però Salvat li va començar a explicar que aprofitaria un gran nombre d'elements del seu muntatge *La gent de Sinera*, i que amb la seva col·laboració anirien triant els textos i composant l'espectacle sobre la marxa, durant els assaigs a la Cúpula, per acabar muntant un espectacle llarg, complet, dividit en dues parts i un entremès, sota la denominació de *Ronda de Mort a Sinera*. “La veu serà en absolut de vostè. Totes les paraules que en escena es pronunciïn seran seves, sense excepció— em va enllepolir, per avarar-me”, relata Espriu.<sup>44</sup> L'autor, que en un primer moment havia pensat que el muntatge que l'EADAG volia presentar al Cicle Llatí era *Vent de garbí i una mica de por*, de Maria Aurèlia Capmany, va demanar a Salvat que parlés amb Xavier Regàs per tal que aquest aturés les gestions de la programació de l'espectacle:

—És que, si no, patirem. Patirem de valent. —vaig pronosticar. I m'engarrassava.  
—És clar que sí.—admetia en Salvat, tan tranquil.  
—No en dubto pas.—confirmava la Maria Aurèlia, amb una esglaiadora placidesa.

Uns quants dies després, en Salvat m'assabentava que, tal com era de suposar, en Regàs havia ja trescat per serres i congostos, i tancava l'orella a la meua espadada petició, i a totes passades es negava a recular. I, en conseqüència, hi vàrem patir, hi vàrem patir de debò. Però aquella vegada molts, gairebé tothom —excepte algun llepafils i envejós mesquí, que és inevitable que assumeixi el paper d'estiracordetes—, ens varen acompanyar en el patiment amb una aguda i generosa comprensió, amb una gran i encoratjadora simpatia.

Ricard Salvat, gràcies a l'amistat i a la confiança que tenia amb Salvador Espriu, es sabia amb la seguretat de tenir l'autor al seu costat per qualsevol dubte o proposta que li volgués fer, i va treballar amb la total llibertat de qui sap que està creant un

---

<sup>44</sup> ESPRIU, Salvador: “Per a un començament d'una història de *Ronda de Mort a Sinera*”. Article inclòs dins l'enregistrament sonor de *Ronda de Mort a Sinera*. Edigsa, Barcelona, 1967.

espectacle a partir del material “d’algú de la casa”. El període d’assaigs va ocupar tot l’estiu de 1965, i el que semblava una amalgama de textos i registres poètics i narratius molt diferents entre si va anar prenent forma de l’única manera possible en el món del teatre: a base d’hores d’assaig, experimentació i esforç. Salvat explica la gènesi de l’espectacle, reconeixent que ni ell mateix sabia cap on el duria exactament el procés de creació.<sup>45</sup>

Recordo que, en iniciar-se els assaigs, jo no sabia què anava a fer i vaig decidir de començar per la *Conversió i mort d’en Quim Federal*. Vaig pensar que així els actors se sentirien més tranquil·litzats, car, bé que aquell text era inicialment un conte, aviat se’n podria demostrar la viabilitat escènica, per ser plenament dialogat i d’una força de verb inqüestionable. Així també, mentre assajàvem el *Quim Federal*, guanyava una mica de temps per anar rumiant el que seria l’espectacle i mirar de trobar-hi el desllorigador.

Del *Quim Federal* vaig passar a experimentar amb la *Teoria de Crisant*. Aquest text sí que difícilment podia reduir-se,<sup>46</sup> fer-se espectacle teatral. Em sembla que ningú — probablement ni jo mateix — no podia ni imaginar-s’ho, però vam anar endavant, i tot allò, aquells mots, els gestos, aquella teoria de moviments, anava amalgamant-se i es feia espectacle. Els actors —vull fer-ho constar— entraren, a partir de les primeres visualitzacions de *Teoria de Crisant*, a ulls clucs, en el joc, i es va establir un corrent d’entusiasme, una actitud de sorpresa expectant. Jo anava experimentant amb nous textos: ara tallava, ara afegia, ara m’adonava que un text determinat, si el situava davant d’un altre, agafava potser una altra dimensió... I aquí, en aquest moment, l’aventura es va fer apassionant, inquietadora, plena de paranys. Als assaigs, que duraren tot l’estiu del 65, venien, intrigats, alguns amics, coneguts i simples visitants. Llur reacció ens servia de molt, perquè ens donava punts de referència sobre la futura reacció del públic, i també gràcies a llurs comentaris s’anà creant fora de la Cúpula una expectació per la nostra feina. I nosaltres tot sovint ens preguntàvem: “Què passarà a l’estrena?”.

Doncs bé, l’estrena, l’1 d’octubre de 1965 al Teatre Romea, pot considerar-se com una de les fites del teatre català de la segona meitat del segle XX. Un inqüestionable èxit de crítica i públic, al que de seguida van acompanyar els premis: Premi de direcció per unanimitat en el VIII Cicle de Teatre Llatí, Premio Nacional de Teatro 1966, Premi “Yorick” al millor espectacle de 1965 i Premio de direcció en Teatro Independiente. Tots els premis i el reconeixement unànime de la crítica, però, no poden substituir la que va ser, probablement, l’empremta més important de l’espectacle: la memòria dels espectadors. Parlant ara a títol personal, la generació dels meus pares parlava (i parla) de la *Ronda* amb una familiaritat i una estimació que van més enllà de la simple recepció del fet escènic, i que ha convertit la *Ronda de Mort a Sinera* en un

<sup>45</sup> SALVAT, Ricard: “Per a una continuació d’una història de *Ronda de Mort a Sinera*”. Article inclòs dins l’enregistrament sonor de *Ronda de Mort a Sinera*. Edigsa, Barcelona. 1967.

<sup>46</sup> En aquest text Ricard Salvat utilitzava un italianisme, “reduir-se”, referint-se al que els italians anomenen *riduzione*, que nosaltres podríem definir com “adaptació”. Salvat ha expressat, en una entrevista personal, que avui en dia no faria servir aquesta expressió.

d'aquells espectacles que han entrat a formar part de la memòria col·lectiva d'un país, més enllà de la documentació escrita o els enregistraments videogràfics o sonors. La meua experiència personal amb la *Ronda* la vaig viure amb el muntatge que, gràcies a la incorruptible voluntat de Josep Montanyès, Ricard Salvat va dirigir a la Sala Fabià Puigserver del Teatre Lliure, l'any 2002 (tornant a unir tres noms propis que havien coincidit a l'EADAG). Encara que fos la primera vegada que jo veia l'espectacle i que no n'hagués llegit el text, les paraules de Salvador Espriu m'eren d'alguna manera familiars. Era com si ja les hagués escoltat amb anterioritat, fet que només passa amb les manifestacions artístiques lligades a la sensibilitat, la cultura i la llengua d'un poble, més enllà de modes o etiquetes passatgeres. L'experiència d'assistir com a espectador a aquella *Ronda*, a part del descobriment d'un text i, sobretot, d'una llengua (la meua) inabastable i laberíntica, va suposar per mi la conscienciació de pertànyer a un grup cultural o ètnia molt concreta, i va ser sobretot una experiència emocional, pel fet de veure la reacció d'un públic sencer, de totes les edats i menes, que reaccionava de la mateixa manera davant d'un espectacle: reconeixent-lo com quelcom propi.

Però tornem a l'estrena del Teatre Romea de 1965. L'equip artístic de l'espectacle ja és en si mateix espadador, utilitzant l'adjectiu espriuà: escenografia d'Armand Cardona Torrandell, figurins d'Albert Ràfols-Casamada, Lola Marquerie, Joan Salvat i Fabià Slèvia (Fabià Puigserver), i cartell dissenyat per Pla Narbona. El repartiment estava format per: Lluís Tarrau, Maria Jesús Andany, Maruchi Fresno, Santos Hernández, Julià Navarro, Josep Estévez, Maria Plans, Jaume Laporta, Carme Estévez, Margarida Neyra, Marta Català, Montserrat Castellvell, Ventura Pons, Carme Sansa, Laly Surós, Manuel Trilla, Josep Minguell, Lluís Quinquer, Maria Tubau, Jesús Colomer, Adrià Gual Dalmau, Feliu Formosa, Alícia Noé, Joan Tena, Albert Boadella, Andreu Rabal, Maria Aurèlia Capmany, Josep Anton Codina, Rosa Muniesa i Montserrat Sunyer. Ni més ni menys que trenta actors, i un col·lectiu de direcció format per Albert Boadella, Maria Aurèlia Capmany, Josep Anton Codina, Gerard Caseras, Julià de Jòdar, Josep Maria Segarra i Ernest Serrahima, tots plegats sota la direcció general de Ricard Salvat.

L'espectacle es va representar a la Cúpula del Coliseum el 27 i 28 de novembre i el 4 i 5 de desembre, quan inicialment estava previst de fer-ne deu funcions, que la censura va acabar deixant en quatre. El 8 de desembre es va representar al Col·legi Major Sant Ramon de Penyafor, i tot i que la *Ronda* tornava a estar programada al Teatre Romea per després de Nadal, les representacions no van ser possibles. Tot i així,

gràcies a Víctor Auz, la Companyia Adrià Gual (que s'autodesignava per primer cop com a companyia) viatjava a Madrid per oferir dues funcions (el 18 i el 19 de maig de 1966) de la *Ronda*, al Teatro Infanta Beatriz, que en aquell temps ocupava el Teatro Nacional de Arte y Ensayo. Fet històric, ja que no se sentia el català als escenaris de Madrid des que Enric Borràs hi va actuar, el 1904. També cal atribuir la possibilitat que va tenir l'EADAG per viatjar a Madrid a l'època de "aperturismo" que caracteritzava el règim en aquells anys, i més concretament, en la figura del qui llavors era Ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, el qual amb la Llei de Premsa, l'*Spain is different* i el bany de Palomares intentava donar una imatge d'una Espanya pròspera i moderna. El 5 de juny la Companyia va viatjar a París, al Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis. "Hi anàrem a fer conèixer, com ho havíem fet a Madrid, el nostre gran escriptor, però també a portar una salutació a la nostra gent de fronteres enllà, a prendre contacte amb ells, a apropar-nos a través de la veu del nostre poeta. També hi anàrem a recordar l'excelsitud d'un gran poeta castellà, avui encara en la Diàspora".<sup>47</sup> La Companyia va representar dues obres, a París: a la tarda *El adefesio*, de Rafael Alberti, pensant bàsicament en els nombrosos exiliats espanyols residents a França; i a la nit, *Ronda de Mort a Sinera*, per a un públic format en un elevat percentatge per exiliats catalans.

Finalment la *Ronda* va poder tornar a trepitjar l'escenari del Teatre Romea el 8 de novembre de 1966, quan ara ja esdevinguts plenament companyia professional —la Companyia Adrià Gual— s'obria la temporada al teatre del carrer Hospital. El fet d'esdevenir companyia professional va significar que diversos actors de l'escola abandonessin les seves feines per tal de professionalitzar-se, així com un compromís més gran a l'hora de treballar i assajar. La *Ronda* va suposar per a l'Escola, per tant, el punt de transició cap a un altre nivell: passar de ser una companyia lligada a l'activitat pedagògica a ser una companyia plenament professional.

El proper espectacle que va presentar l'EADAG, dins aquell curs 1965-1966, va ser el recull de farses i poemes medievals *L'Encens i la Carn. Teatre Popular, segles XV i XVI*, dirigit per Feliu Formosa. El recull estava format per *Farsa del sabater i el ricàs* (Anònim, França), *Interludi de Johan Johan* (John Heywood, Anglaterra), *Disputació de Buc amb son cavall* (Anònim, Catalunya), i *Menego* (Diàleg molt faceciós i ridícul, del Ruzzante, Itàlia). El muntatge es va representar el 12 de desembre

---

<sup>47</sup> Íbidem.

de 1965 al Castell de Vallparadís, a Terrassa, i del 26 al 29 de desembre i l'1 i el 2 de gener a la Cúpula del Coliseum. L'escenografia estava dissenyada per Antoni Díaz i els figurins eren del fons de l'EADAG.

Iniciat ja l'any 1966, la Cúpula del Coliseum va acollir les funcions de *La Hoya*, de Ramon Gil Novales, dirigida per José María Rodríguez Méndez. L'autor madrileny, instal·lat a Barcelona des que la seva família hi va emigrar després de la Guerra Civil, estava vinculat al grup La Pipironda, però les seves bones relacions amb Salvat el van fer col·laborar esporàdicament amb l'EADAG, com va ser el cas d'aquesta direcció de l'obra de Gil Novales. Per exemple, Rodríguez Méndez havia pronunciat una xerrada a l'Aula Lliure sobre la seva primera obra, *Vagones de madera* (1958), que tenia com a protagonistes un grup de soldats destinats a la campanya de Marroc, o bé havia participat al "Seminari de teatre i novel·la", juntament amb Julio Manegat, Josep Maria Espinàs, Maria Aurèlia Capmany i Ricard Salvat. Gil Novales (Huesca, 1928), dramaturg que també vivia a Barcelona, era un dels representants de la generació realista que a partir dels anys cinquanta van començar a escriure obres de temàtica social, allunyades de l'humor i la frivolitat de Jardiel Poncela i Benavente, que conreaven un teatre d'evasió. En el cas de Gil Novales, l'autor tractava sempre temes com ara l'explotació de l'home per part de l'home en el medi rural, i les terres d'Aragó —on havia nascut l'autor— eren on solien estar ambientades les seves històries.

El següent muntatge de l'EADAG va tornar a ser un "muntatge èpic" en tota regla, continuació o segona part d'aquell *20 años de poesía española*, espectacle de 1962 basat en l'antologia publicada per Josep Maria Castellet a Edicions 62. En aquesta ocasió, es tractava de *25 años de poesía española (Poesía y realidad)* i tornava a ser dirigit per Ricard Salvat. El repartiment estava format per Santos Hernández, Lluís Quinquer, Rodolf Bueno, Carme Sansa, Maria Tubau, Maria Jesús Andany, Víctor Vilella, Julià Navarro, Julià de Jódar, Alicia Noé i Josep Estévez.

El mes d'abril de 1966, l'EADAG va viatjar a Itàlia, més concretament a Reggio Emilia, convidats per l'alcalde comunista d'aquella ciutat, on van representar tres espectacles: *Los títeres de Cachiporra* de Federico García Lorca, dirigida per Ricard Salvat per imperatiu exprés de la família Lorca, que així ho va exigir per concedir el permís de representació; *El adefesio*, de Rafael Alberti i altra vegada *25 años de poesía española (Poesía y realidad)*.

### **Curs 1966-1967**

La Companyia Adrià Gual, ara ja plenament professionalitzada, va començar la temporada 1966-1967 a Madrid. La Companyia s'hi va desplaçar per a representar, al Teatro María Guerrero, les tres obres següents: *Adrià Gual y su época*, muntatge èpic de Ricard Salvat basat en la vida i el temps d'Adrià Gual; *Misterio de dolor*, d'Adrià Gual; i *Las alehuyas del señor Esteban*, versió castellana de l'obra emblemàtica de Santiago Rusiñol, amb traducció de Ricard Salvat. Salvador Espriu va col·laborar amb Salvat revisant i retocant els textos de Gual que s'hi incloïen: *Nocturn* i *Misteri de dolor*. Les tres obres estaven dirigides per Ricard Salvat, amb escenografia i figurins de Jordi Palà les dues primeres, i d'Albert Ràfols-Casamada la tercera. Curiosament, als programes de mà, els dos primers espectacles anaven signats per "EADAG o Companyia Adrià Gual", mentre que el tercer ja era signat per la "Companyia Adrià Gual".

De tornada, i ja amb l'encàrrec de programar la primera temporada en català al Teatre Romea, amb l'ajuda de Domènech Valls Taberner i Agustí Pedro Pons, la Companyia Adrià Gual va estrenar, l'1 i el 21 de desembre, *L'auca del senyor Esteve*, de Santiago Rusiñol, i *La bona persona de Sezuan*, de Bertolt Brecht, amb traducció catalana de Carme Serrallonga. El muntatge de l'obra de Rusiñol, que va crear un dels personatges més aconseguits de la història de la literatura catalana, estava basat més en la novel·la que en la versió teatral que en va fer el propi autor. L'adaptació va córrer a càrrec del propi Salvat, l'escenografia i els figurins eren d'Albert Ràfols-Casamada, i cada escena era introduïda per uns comentaris musicals, que a la versió de Madrid interpretava Guillermina Motta i que a Barcelona eren cantats per Carme Sansa.

*La bona persona de Sezuan*, d'altra banda, va ser el primer text de Bertolt Brecht que la Companyia Adrià Gual va representar, finalment, utilitzant com sempre les tècniques d'interpretació del distanciament o, més ben dit, estranyament brechtian. Igualment, *La bona persona* va significar la incorporació d'una (ja en aquell moment) gran estrella del teatre català, com era Núria Espert, en un muntatge de la Companyia, fet que va despertar força malestar entre els alumnes de l'EADAG, però que Salvat va defensar dient que era una mesura que beneficiaria l'espectacle. Salvat va decidir donar la versió íntegra del text, que durava gairebé quatre hores, amb la música original de Paul Dessau interpretada per la formació Diabolus in Musica, sota la direcció de Joan Guinjoan.

El muntatge de l'EADAG es va representar al Teatre Romea durant tres setmanes, amb un èxit considerable de públic, i l'1 de febrer de 1967 es va estrenar al

Teatro Reina Victoria de Madrid, dirigit per Salvat però aquest cop amb la Companyia Núria Espert. Allí va romandre a la cartellera durant gairebé dos mesos. Després, el muntatge encara seria reprès per la Companyia Núria Espert, però aquest cop dirigit per José Monleón (coautor de la versió textual castellana) i no per Ricard Salvat. Amb la seva estrena a Barcelona s'inaugurava la primera temporada de teatre català al Teatre Romea, una clara aposta per la lluita i normalització de la cultura catalana dalt dels escenaris. Es tractava de buscar i, al mateix temps, formar un nou tipus de públic, i un muntatge com el de Brecht era l'ideal per aquesta tasca. Tal com afirma Javier Orduña,<sup>48</sup> “*La bona persona...* va disposar d'un públic nou, sensibilitzat en termes culturals i socialment crític, que amb el seu suport va convertir la representació en un èxit, malgrat el gran trencament de l'hàbit teatral que suposava el respecte a la integritat de la peça —durava tres hores i quaranta minuts,<sup>49</sup> i acabava, doncs, ben entrada la matinada.” Tot i així, les exigències pròpies del teatre comercial d'aquella època —la doble funció diària, la dependència de la taquilla per tal que els espectacles fossin rendibles...— van fer difícil una plena acceptació i un èxit rotund d'aquest tipus de propostes. Tant és així, que de 1967 a 1970 van ser només les agrupacions no professionals les que van seguir posant en escena les obres de Bertolt Brecht.<sup>50</sup>

Ricard Salvat relata a *Els meus muntatges teatrals* que va basar la seva posada en escena en la foto-crònica del treball que va fer Benno Besson al Berliner Ensemble (1957), material que li havia estat llogat per Helene Weigel, vídua de Brecht. El sistema del Berliner Ensemble era el següent: a part de vendre o llogar els drets de l'obra de Brecht, també s'hi incloïa el lloguer de la partitura musical i el *modell*, en forma de foto-crònica o amb anotacions, que servia de testimoni gràfic del muntatge fet al Berliner. Des del Berliner Ensemble consideraven que qualsevol director que volgués posar en escena una obra de Bertolt Brecht estava obligat a comprar tot el *pack*, però Salvat ha confessat, en una conversa mantinguda sobre aquest treball, que ell no va

---

<sup>48</sup> ORDUÑA, Javier: *El teatre alemany contemporani a l'estat espanyol fins el 1975*. Diputació de Barcelona, Monografies de teatre, Barcelona, 1988. P. 153.

<sup>49</sup> Ricard Salvat ha corregit la cita d'Orduña, especificant que el muntatge durava exactament “tres hores i cinquanta-dos minuts”.

<sup>50</sup> “L'agudització lenta de l'arbitrarietat autoritària, la vigència del sistema de producció comercial, les dificultats per a portar endavant una experiència de coordinació entre un centre d'estudis i l'activitat professional —com ho havia fet la Companyia Adrià Gual— i la pèrdua de vigència que va experimentar l'obra de Brecht als teatres europeus a la segona meitat dels anys seixanta, van portar al fet que es bandegés l'aprofundiment d'aquesta via de renovació tant en el teatre professional com en els principals òrgans editorials («Primer Acto», «Yorick») d'ascendent sobre el teatre no professional i alternatiu, i al fet que només agrupacions d'aquest sistema la mantinguessin, i de manera decisiva, per a la consolidació d'una cultura progressista i de bona part del futur teatre independent”. ORDUÑA, op. cit. P. 159.



seguir el *modell* en absolut, sinó que va oferir la seva pròpia visió del muntatge, tal com ell mateix li va dir a Helene Weige en una entrevista personal. Així mateix, com segueix relatant en el mateix llibre, també va tenir presents els muntatges del Piccolo Teatro de Milà, del teatre Hacameri d'Israel (Joseph Millo) i el del Théâtre National Populaire de París (André Steiger, 1960). El treball interpretatiu va centrar-se, sobretot, en el la investigació del *gestus* dels personatges, emfatitzant les accions físiques (les seves relacions amb els diners, amb el menjar, amb la roba...) i bandejant les reaccions psicològiques o emocionals. Pel que fa a la posada en escena, Salvat hauria preferit disposar d'un escenari giratori que permetés realitzar els canvis "a vista" dels decorats, per dividir molt més clarament els tres plans diferenciats del text (pla de Wang, pla de Xen-Te i Xui-Ta i pla dels déus), o d'una infraestructura tècnica que permetés la inclusió en escena de *tapis roulants* o cintes transportadores, però les reduïdes dimensions del Teatre Romea no van permetre aquestes "modernitats" (utilitzades per Piscator als anys trenta), i el director va haver de trobar altres maneres de plantejar l'espai. Per solucionar les escenes dels déus, per exemple, els va situar davant l'americana o cortina de sac, creant un espai intermedi adient pel caràcter entre diví i terrenal dels déus i, al mateix temps, aprofitant aquestes escenes per fer els canvis de decorat darrere l'americana. Pel que fa al vestuari, el figurinista Joan Salvat va defugir de tota caracterització o tipificació xinesa que busqués l'exotisme, i la solució final va ser vestir els personatges a l'europea, però amb alguns elements orientals. Com el mateix llenguatge utilitzat per Brecht: plenament occidental, però amb aparicions esporàdiques d'imatges i refranys orientalitzants. Malgrat tots aquests referents, Salvat tampoc va pretendre oferir l'obra dins unes premisses absolutament brechtianes: "Crec, doncs, que situant el text en el seu esdevenir estètic, aconseguia una més gran fidelitat a Brecht com a procés històric, una major coherència davant futurs espectacles brechtians que pugui muntar; i no obligava el públic a donar aquest salt brutal que comporta de passar del gairebé exclusiu teatre burgès ambient i de la interpretació romàntica que encara patim a Espanya, al més rigorós to brechtià, sense passar per algunes essencials etapes intermèdies".<sup>51</sup>

Les representacions de *La bona persona de Sezuan*, que es feien a les nits, venien precedides, els dijous, dissabtes i diumenges, per la tradicional representació teatral nadalenca catalana per antonomàsia, *Els pastorets o l'adveniment de l'infant*

---

<sup>51</sup> SALVAT, Ricard: "Notes a la meua escenificació de «La bona persona de Sezuan». *Els meus muntatges teatrals*. Edicions 62, Barcelona, 1971. P. P. 68-69.

*Jesús*, de Josep Maria Folch i Torres. L'EADAG pretenia, igualment, oferir una versió digna i acurada d'aquest text, per tant es van renovar tots els atrotinats i polsegosos decorats de paper del Teatre Romea i Josep Guinovart va dissenyar una escenografia completament nova. El muntatge va ser dirigit per Maria Aurèlia Capmany.

El curs 1966-1967, l'EADAG va oferir les seves darreres representacions amb *Salvat Papasseit i la vida i la mort*, un altre espectacle èpic basat en la vida del poeta, dirigit per Jordi Doderó i representat en el marc de les I Jornades d'Animació d'Horta-Guinardó; *Antígona 66*, de Josep Maria Muñoz Pujol, que va ser el darrer espectacle que va dirigir Maria Aurèlia Capmany a l'EADAG, ja que després va deixar l'Escola; i *Balades del clam i la fam*, espectacle realitzat a l'Escola per Xavier Fàbregas a partir de farses del segle XIX. Aquesta dramaturgia de Fàbregas, a mode de reivindicació d'una part força oblidada de la Història de la Literatura Catalana, constava de les següents parts: Una sèrie d'introduccions històriques, amb personatges com "El cec captaire", "El soldat ferit", "El sense cames" o "La cantadora d'auques", que precedien cada farsa; el *Diàleg entre "Bada", ajudant de mestre i "Porta", memoralístic antic*, de Carles Fuertes; *El gall robat per les festes de Nadal*, d'Ignasi Plana; *L'ase perdut i buscat a brams*, Anònim (cap al 1850); *Sainet nou dels estudiants que ixen de pena*, d'Andreu Amat (cap al 1850); i un *Epíleg*. Aquesta va ser la darrera direcció escènica de Josep Anton Codina, que aquell any també va abandonar l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, per iniciar una sèrie d'espectacles de cabaret a La Cova del Drac. L'espectacle de Codina comptava amb escenografia i figurins realitzats pels germans Jordi i Iago Pericot, que amb aquest espectacle iniciaven la seva primera col·laboració professional amb l'Escola, que duraria fins el 1970.

En aquell curs, el 1966-1967, així doncs, es va reafirmar el caràcter eminentment èpic de les posades en escena de la ja consolidada Companyia Adrià Gual, i es va poder programar la primera temporada de teatre català al Teatre Romea. Les obres representades són una mostra del repertori que es va pretendre crear l'EADAG: dos espectacles o "muntatges èpics" de producció pròpia, a partir de la figura d'un home de teatre i un poeta nacionals (*Adrià Gual y su época* i *Salvat Papasseit i la vida i la mort*), dos textos clàssics catalans (*Misterio de dolor*, d'Adrià Gual i *L'auca del senyor Esteve*, de Santiago Rusiñol), un text insigne de Bertolt Brecht, representat per primer cop a l'estat espanyol (*La bona persona de Sezuan*), un clàssic popular català lligat inevitablement al Teatre Romea i a les festes nadalenques (*Els pastorets o l'adveniment de l'infant Jesús*, de Folch i Torres) i dos textos d'autors catalans vius (*Antígona 66*, de

Josep Maria Muñoz Pujol i *Balades del clam i la fam*, amb dramaturgia de Xavier Fàbregas), com a reivindicació dels autors que encara estaven en actiu en aquell moment.

Una temporada fructífera, on semblava que s'iniciava una ascensió assegurada per a l'EADAG, però, com tot seguit veurem, les coses no van anar com s'hauria pogut pensar.

### **Curs 1967-1968**

Els primers muntatges que la Companyia Adrià Gual va presentar la temporada 1967-1968 van ser la versió catalana de *Adrià Gual i la seva època*, que ja s'havia representat a Madrid, i *Aquesta nit improvisem*, de Luigi Pirandello, estrenades el 30 de setembre i el 8 de novembre, respectivament, al Teatre Romea. L'obra de Pirandello, amb traducció catalana de Maria Aurèlia Capmany, estava dirigida per Ricard Salvat amb Gianni Lo Scalzo i Lluís Mínguez com ajudants de direcció. L'espectacle comptava amb escenografia i figurins de Jordi Palà, i estava interpretat per, entre d'altres: Maribel Altès, Maria Jesús Andany, Rafael Anglada, Antoni Bourgeois, Antoni Canal, Montserrat Castellvell, Carme Contreras, Josep Maria Domènech, Josep Estévez, Paquita Ferràndiz, Joan Pera, Lluís Quinquer, Carme Sansa, Manuel Trilla i Joan Vallès. Com podem veure, la Companyia Adrià Gual creixia i contractava actors i actrius de diferents edats i procedències, per tal de poder oferir el ventall de personatges que el text de Pirandello requeria.

La companyia va tornar a representar *Ronda de Mort a Sinera* al Teatre Romea, el 20 de febrer. El 25 de febrer, l'EADAG va presentar el muntatge infantil *El Petit Cercle de guix*, d'Alfonso Sastre, al III Cicle de Teatre per a nois i noies "Cavall Fort". El cicle estava organitzat per *Cavall Fort*, la revista en català dedicada al públic infantil i juvenil, que va fer la seva aparició pública el mes de desembre de 1961. Des de 1967 fins a 1987, *Cavall Fort* va organitzar cicles de teatre infantil d'una manera periòdica (dos per any: l'un a la tardor i l'altre a l'hivern), sota la direcció de Martí Olaya. Les sessions tenien lloc, generalment, al Teatre Romea de Barcelona, i sovint constituïen la plataforma per a futures representacions a altres locals de la mateixa ciutat i nombroses poblacions de tot Catalunya.

La temporada 1967-1968 del Teatre Romea va seguir amb la programació de *Les mosques*, de Jean Paul Sartre, amb traducció de Manuel de Pedrolo i direcció de Ricard Salvat. L'espectacle comptava amb escenografia i figurins de Pla Narbona —que també en signava el cartell— i música original de Joan Guinjoan. L'obra de Sartre, escrita el 1943, suposava la incorporació al repertori de la Companyia Adrià Gual de l'autor més significatiu de l'existencialisme ateu francès, un intel·lectual atacat, al seu país, tant per les esquerres com per les dretes, i un dels pensadors més importants de tot el segle XX.

L'entremès *Quim Federal* (extret de *Ronda de Mort a Sinera*) es va representar com una peça independent l'11 de març, al Teatre Romea. Es van aprofitar els decorats d'Armand Cardona Torrandell i els figurins de Ràfols-Casamada i Lola Marquerie, i s'hi van afegir uns de dissenyats per Jordi Pericot. L'entremès estava interpretat per Maria Aurèlia Capmany, Julià Navarro, Lluís Quinquer i Manuel Trilla, i estava inclòs dins el Festival extraordinari d'homenatge a Joan Barraseta, un dels tècnics emblemàtics del Teatre Romea.

El mateix teatre també va acollir, el 25 de març de 1968, el *Recital de Nova Cançó Basca*, organitzat per la Companyia Adrià Gual i el grup basc "Ez dok amairu". Hi intervenien els cantautors Benito Lertxundi, Mikel Laboa, Xabier Lete, Julián Lekuona i l'especial intervenció d'Arza Anaiak (Txalaparta). Els actors Montserrat Castellvell, Maria Teresa Lorés, Josep Minguell, Julià Navarro, Lluís Quinquer, Carme Sansa, Maria Tubau i Joan Vallès recitaven algunes de les lletres de les cançons, traduïdes al català per Maria Aurèlia Capmany i Jaume Vidal Alcover.

Pel 17 d'abril de 1968 hi havia programada una *Sessió de Teatre Plàstic Experimental*, dirigida per Ricard Salvat, que havia de representar-se dins la "Primera muestra española de nuevas tendencias estéticas" (també coneguda com MENTE1). Finalment, però, va ser suspesa, i no ens ha arribat més informació del que podria haver estat una interessant fusió de teatre i arts plàstiques, que hauria d'haver-se celebrat a la Cúpula del Coliseum.

Dins de les sortides o "bolos" fora de Barcelona, la segona versió de *Primera història d'Esther* va viatjar a Bilbao, el 3 de gener de 1968, on la Companyia va actuar al Teatro Banderas. El dia 4 de gener es va representar l'espectacle al Teatro Victoria Eugenia de Donosti, el 6 de gener al Teatre Municipal de Perpinyà i, del 10 de gener a l'11 de febrer, altra vegada al Teatre Romea de Barcelona. Aquesta segona versió, però, no va tenir tan èxit de públic com la primera. Al mes d'abril, la Companyia Adrià Gual van anar a representar el text d'Espriu al Festival Mondial du Théâtre de Nancy,

convidats per Jack Lang, director del festival i del “Centre Universitaire International de Formation et de Recherche Dramatique” (CUIFERD). D’aquesta trobada amb Jack Lang en sortiren tres beques pels alumnes de l’EADAG, que ja veurem més endavant en què van consistir i quins beneficis van aportar a l’Escola.

Aquí finalitza l’activitat escènica d’una temporada que, com veurem a continuació, presagiava el que seria el curs més escarransit, pel que fa a programació d’espectacles, que tindria l’EADAG en tota la seva història.

### **Curs 1968-1969**

El primer espectacle presentat aquella temporada no va arribar fins el gener de 1969, i va ser una versió d’un dels clàssics de la literatura catalana. Es tractava de *Breu record de Tirant el Blanc*, de Maria Aurèlia Capmany, que es va estrenar el 16 de gener al Teatre Romea, dins el V Cicle de Teatre per a nois i noies de “Cavall Fort”. Amb el subtítol de “per a ús de col·legials enamorats del teatre”, l’adaptació de Capmany havia estat originalment escrita per a una representació de final de curs del Col·legi Isabel de Villena. Comptava amb escenografia de Carme Solé, figurins de Vicenç Caraltó i coreografia de Marina Noreg, la professora de ball i expressió corporal de l’EADAG.

El següent espectacle de la Companyia Adrià Gual va ser *Poesia d’avui* (el 25 de juny de 1969, a la Cúpula del Coliseum), un recital de diversos autors catalans (seleccionats per Jaume Vidal Alcover). Ambdós muntatges van ser dirigits per Josep Maria Segarra (a qui anomenaven “Jus”). Tant l’adaptació de Capmany de la novel·la de cavalleries com el recital poètic, constava d’un repartiment on, entre d’altres, hi podíem trobar Josep Montanyès, Joan Vallès, Josep Gri, Victòria Villan, Joan Matas, Elisabet Massons, Joan Casanovas, Josep Ballester, Maria Jesús Lleonart, Noli Rego, Montserrat Garcia Sagués, Jaume Boada, Carles Vilaseca, Jaume Coll, Maria Teixidor, Joan Anguera, Josep Maria Vallverdú, Jordi Llopart, Gabriel Moll, Conxa Arteaga, Felip de Paco o Jordi Pau.

Aquests van ser els dos únics muntatges de la temporada 1968-1969, en certa manera un any de transició per a l’Escola i la Companyia Adrià Gual, ja que va tenir lloc la baixa de varis alumnes, alguns dels quals havien intentat crear les seves pròpies escoles, emportant-se amb ells varis companys (el 1964 Josep Montanyès va deixar l’EADAG per fundar el Grup d’Estudis Teatral d’Horta, i el 1969 va crear, juntament

amb Albert Boadella, el Centre d'Estudis d'Expressió-Estudis Nous de Teatre, que va tenir tan sols dos anys de vida). L'EADAG va haver de fer front a aquesta situació i seguir treballant, replantejant alguns dels seus procediments de treball i buscant, com sempre, nous reptes i noves dramatúrgies per posar en escena, per seguir endavant i no estancar-se en un sol model, únic i dogmàtic (com se'ls havia acusat), com era el de Bertolt Brecht i Erwin Piscator.

### **Curs 1969-1970**

Ricard Salvat va estar absent de Barcelona durant alguns mesos, entre l'any 1968 i el 1969. Aquesta absència era deguda als seus viatges a Cuba, la República Federal Alemanya i Portugal, on Salvat va dirigir *Brecht+Brecht* i *Castelao e a sua época* a la Universitat de Coimbra, fet que va provocar la seva expulsió del país.

Durant aquest curs acadèmic a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual va sorgir un grup o secció independent —malgrat el nom, lligada a l'Escola— que es va anomenar “Equip Josep Robrenyo”. Aquest “equip” estava format per ex-alumnes de l'EADAG, sota la batuta de Maria Jesús Andany i Josep Ruiz Lifante, i pretenia ser una mena d'estadi intermedi entre els muntatges purament acadèmics o de pràctiques de l'Escola i els professionals de la Companyia Adrià Gual, que es representaven al Teatre Romea. Aquella temporada l'equip Josep Robrenyo va presentar *Guadaña al resucitado*, de Ramon Gil Novales, el 6 de novembre de 1969, a la Cúpula del Coliseum. L'espectacle estava dirigit pel “Col·lectiu de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual del FAD” format per Ramon Cid, Homero Rivera, Maria Josep Gomara, Pere Zanuy i Manuel Nuñez, sota la direcció general de Ricard Salvat. La “plàstica” de l'espectacle (escenografia i figurins) la signaven els germans Iago i Jordi Pericot i la música era de Rafael Subirachs. El repartiment estava format per: Joan Vallès, Lluís Quinquer, Ramon Rocafort, Josep Ruiz Lifante, Noli Rego, M<sup>a</sup> Lluïsa Oliveros, M<sup>a</sup> Jesús Lleonart, Biel Moll, M<sup>a</sup> Jesús Andany, Jesús Matas, Concha Arteaga i Santos Hernández. L'espectacle també es va representar al Teatre CAPSA, que en aquell temps dirigia Gonzalo Pérez de Olaguer, a la Sala Casal de Mataró, al Centre San Luis Gonzaga, a l'Orfeó Gracienc i a l'Acadèmia de Belles Arts de Sabadell. El text de Gil Novales, autor de la generació realista del 51 del qual l'EADAG ja havia representat *La hoya*, el 1966, defugia de la sainetització en la qual molt sovint queien les propostes que pretenien denunciar

algunes realitats socials, i buscava el camí del “esperpento” de Valle Inclán, com a element distintiu de la cultura hispànica. Entroncava d’aquesta manera la tradició realista espanyola amb l’esperpèntica, fent un pas més enllà en quant a concepció dramaturgica, i permetent una posada en escena més rica o, simplement, diferent a les que se solien fer amb aquest tipus d’obres. Respecte aquest tema, i fent una mena de balanç dels deu anys de vida que portava l’EADAG, són interessants les reflexions de Ricard Salvat en el programa de mà de l’espectacle:<sup>52</sup>

En estos últimos tiempos, repito, y después de las experiencias de diez años en la Cúpula del Coliseum, en las temporadas profesionales del Romea y del Teatro María Guerrero de Madrid, de nuestras salidas al extranjero: Festival de Nancy, París, Reggio Emilia, Perpignan... y por tierras de España: país vasco, festival de Valladolid, etc., y sobre todo después de nuestras campañas de proyección cultural en barriadas extremas de nuestra ciudad, unas preguntas se nos han ido imponiendo con insistencia: ¿Debemos seguir haciendo un teatro “a la europea”, o debemos asumir plenamente nuestra situación cultural de tercer mundo? ¿Están los países de Iberia, teatralmente hablando, en el tercer mundo, aunque el teatro que en ellos existe mire hacia los grandes focos europeos y hacia Broadway? ¿Cuál es, o cuál debe ser nuestro verdadero público? ¿Qué actitud debemos tomar ante ese público que, con retraso, intenta iniciarse a las formas de vida de la sociedad de consumo? ¿Se debe prescindir de él y enfrentarse a la realidad de nuestra Iberia enraizada plenamente en el tercer mundo?

El debat sobre el tipus de text, posada en escena i interpretació que es triava a l’hora d’actuar davant el públic era més important del que podia semblar: o es feia una aposta clara (i arriscada) per una estètica compromesa amb els temps actuals, utilitzant el realisme èpic i la “Nova Objectivitat” com a referents, i fent servir un tipus d’interpretació alienant o estranyant, o es tirava pel dret i es posaven en escena textos de la tradició ibèrica, molt més propers al públic i que permetien una interpretació i una posada en escena més “còmodes”, ja que no calia utilitzar cap tipus d’experimentació. La dicotomia “teatre a la europea / teatre del tercer món” es presentava de manera clara, com un repte estètic i, al mateix temps, ètic.

L’Escola evolucionava, ja que si bé al començament el realisme èpic era el model a seguir, ara es tendia a recuperar la tradició realista i esperpèntica del teatre hispànic, i com veurem ara mateix, també s’experimentava amb les “noves” tècniques interpretatives de Grotowski, intentant sempre crear un repertori ampli i variat.

Precisament, el següent espectacle de la temporada va ser ni més ni menys que *Edip, rei*, de Sòfocles, en una adaptació i direcció de Pere Planella a partir de la

---

<sup>52</sup> Extret del programa de mà de *Guadaña al resucitado*.

traducció de Carles Riba. Com ja hem comentat al capítol 1.3., Pere Planella, Maite Lorés i Eulàlia Gomà havien rebut una beca per anar a estudiar al CUIFERD (Centre Universitaire International de Formation et de Recherche Dramatique), a Nancy, on van fer un curs intensiu amb Michèle Kokosowsky, deixeble i col·laboradora directa de Jerzy Grotowski. En tornar de Nancy, Pere Planella va mirar de posar en escena un espectacle seguint les tècniques de Grotowski amb un grup d'actors d'Olot, aconseguint un cert ressò i interès per part de la crítica teatral del moment.<sup>53</sup>

En iniciar el curs 1969-1970, Planella, Gomà i Lorés es van reincorporar, ara ja com a professors, a l'Escola Adrià Gual, mostrant i ensenyant als alumnes les tècniques que havien après a Nancy. A part d'aquesta vessant més teòrica i escolar, les tècniques també es van posar a la pràctica a alguns tallers, com per exemple a *El casamiento*, de Witold Gombrowicz, dirigit per Juan Carlos Uviedo i on els tres becats van tenir una àmplia col·laboració. Posteriorment, Pere Planella ja es va posar al càrrec de l'adaptació i direcció de *Edip, rei*, que es va estrenar el 5 de maig a l'Abadia de San Telmo, dins el marc del I Festival Internacional de Teatro de San Sebastián, l'anomenat "Festival Cero". L'espectacle estava interpretat per Josep Ballester, Maria Jesús Lleonart, Enric Majó, Emili David, Maite de Puig i Noli Rego. L'escenografia era de Joaquim Vayreda i Patricio Vélez i el vestuari d'Anna Frígola. Segons els diaris personals de Ricard Salvat, la funció va patir abandonaments per part d'alguns espectadors (tot i que l'espectacle només durava quaranta-cinc minuts), i es va arribar a sentir alguna riallada i tot però, al final hi va haver molts aplaudiments, fins i tot entusiastes per part d'alguns espectadors. A la Cúpula del Coliseum l'espectacle es va programar del 27 al 30 de maig. Després del taller o *workshop* de Juan Carlos Uviedo, que s'havia representat cinc vegades privadament, aquest espectacle era un nou repte estètic per a l'EADAG, una aposta per una manera de crear i interpretar que podia considerar-se una evolució o un nou plantejament de l'expressionisme. Afirmava Salvat, sobre *Edip, rei*.<sup>54</sup>

Espectacle, tal vegada per a especialistes de teatre, espectacle de gent de teatre per a gent de teatre, no voldria dir per a iniciats, però sí per a homes de teatre prèviament interessats, espectacle que creiem absolutament necessari, útil, en un circumstància que es nega a la recerca i a la investigació. Un espectacle que va tenir la virtut d'inquietar i provocar la discussió en la seva estrena a Sant Sebastià i que esperem i desitgem que ho continuï fent aquí.

---

<sup>53</sup> Veure RUBERT DE VENTÓS, Xavier i RAMONEDA MOLINS, Josep: "Actualidad del purismo Grotowskiano", *Primer Acto*, núm. 116, P.P. 17-20.

<sup>54</sup> Extret del comentari explicatiu de Ricard Salvat al programa de mà de *Edip, rei*.



Al Festival Cero de Donosti també estava programada l'estrena de *Kux, my lord!* o *les metamorfosis reaccionàries*, de Josep Maria Muñoz Pujol, més concretament pel dia 10 de maig, cinc dies després de la representació de *Edip, rei*. El matí del dia 6, la Companyia va rebre la prohibició de representar l'obra, de caràcter irrevocable, per part de la Censura. Sense més explicacions. "Peça morta abans d'estrena", tal com es diu a la mateixa obra. Salvat explica, als seu diari personal, els fets i les importants i significatives conseqüències que va tenir aquesta prohibició, que va unir-se a dos espectacles més:

En resum, a la indignació general enfront de la prohibició de la nostra obra, s'hi va afegir la prohibició de *Los mendigos* de José Ruibal i *La opinión* de Martínez Ballesteros. Això va revoltar l'assemblea, que s'havia constituït dissabte al matí, en negar-se el TEI de Madrid a actuar. Quan jo vaig anunciar que marxàvem, l'assemblea va decidir de muntar una acció. Van plantejar unes actituds molt contundents. Va tenir lloc a l'Actualidades, on havien de tenir lloc unes ponències, des de les quatre fins a dos quarts de vuit de la tarda. Es va decidir de suspendre el Festival en acte de protesta contra les arbitriarietats de la Censura. I es va decidir ocupar el teatre durant l'actuació del Roy Hart Theatre de Londres. Jo no m'ho creia, però realment va ser així. Va començar a actuar el Roy Hart, i al cap de cinc minuts d'haver començat es va alçar una veu cridant que no podia ser que aquella representació continués, quan s'havia atemptat contra els altres espectacles, prohibint-los. De seguida es van aixecar veus de "¡Ocupación, ocupación!" acompanyades de cops de mans i peus, que van fer que la gent més jove s'aixequés de les butaques i anés pujant a l'escenari. Mentre els joves actors i festivalers anaven omplint l'escenari, els actors del Roy Hart anaven donant cops de mans en un intent bandarra i cínic d'integrar la manifestació al seu espectacle. En Roy Hart era a primera fila en una actitud tota ritual i mentre els altres anaven cridant "¡Ocupación, ocupación!", ell ho anava corejant. Era tan gran el seu cinisme que fins i tot quedava atractiu. Es veu que quan els organitzadors li havien parlat de la possibilitat de clausurar el Festival ell havia dit que ell no feia cap mena de teatre polític, i es va desinteressar totalment de la problemàtica. Demà [Roy Hart] actuarà a Sant Sebastià en acte de desagravi, en una sessió organitzada per l'Ajuntament. L'assemblea definitiva va durar des de les 7:45 fins a les 2:30 de la matinada. A la nit donaré més detalls o miraré d'explicar moment per moment com va començar tot. Jo estic encantat d'haver-hi anat. Crec que és la manifestació política més important que s'ha assolit després de la guerra dins del teatre. De fet, parafrasejant a Monleón, dissabte passat es van acabar els trenta-un anys de *teatro de la derecha*.

Les coses estaven canviant a l'escena espanyola. Només cal veure les assemblees convocades i la reacció unànime que van provocar aquestes tres prohibicions per part de la Censura en el Festival Cero. El muntatge de *Kux, my lord!*, dirigit per Ricard Salvat, amb escenografia de Jordi i Iago Pericot i figurins de Pilar Peris, també incorporava unes imatges cinematogràfiques rodades per Pere Portabella i Manuel Esteban, i una banda sonora feta per Carles Santos i Anna Ricci. Com es pot

veure, un muntatge ambiciós, pel que fa a la integració de diferents llenguatges artístics, i amb uns col·laboradors de luxe. Se'n van acabar fent dues sessions privades a la Cúpula del Coliseum, a porta tancada per evitar més problemes amb la Censura, i que almenys van servir per mostrar el treball realitzat per l'Escola.

I arribem fins el mes de juliol, quan es va presentar l'espectacle *Els herois i les grandeses*, de Frederic Soler "Pitarra" i Enric Carreras, dirigit per Biel Moll. El muntatge va poder ser vist a la Cúpula del Coliseum, al Festival Popular de Verano de L'Hospitalet de Llobregat i a l'Amfiteatre de la Caixa d'Estalvis de Sabadell.

Per celebrar els cinc anys de la posada en escena de *Ronda de Mort a Sinera*, estrenada el 1965, aquell any se'n va fer una segona versió, amb escenografia de Subirachs i els figurins de Fabià Puigserver, Lola Marquerie, Joan Salvat i Albert Ràfols-Casamada. L'extens repartiment constava de noms com ara Joan Vallès, Adela Abad, Marina Noreg (que interpretava La mort), Santos Hernández, Julià Navarro, Sergi Jover, Carme Molina, Maria Josep Gomara, Anna Frígola, Alfred Lucchetti, Maria Jesús Andany, Montserrat Garcia Sagués, Pep Torrents, Joan Borràs, Francina Aloy, Josep Ruiz, Albert Socias, Carme Sansa, Joan Tena, Elisenda Ribas, Biel Moll, Enric Majó, Ovidi Montllor o Carme Contreras. Com veiem, alguns actors ja havien participat a la primera versió de l'espectacle (Santos Hernández, Carme Sansa, Joan Tena, Maria Jesús Andany i Julià Navarro), però la majoria eren nous a la Companyia, ja que Salvat va voler donar una nova visió interpretativa del muntatge. Les crítiques no van ser tan entusiastes com l'estrena del 1965 al Romea, però tot i així l'espectacle va tenir un cert ressò entre el públic. L'espectacle es va representar el 22 d'agost a la Universitat d'Estiu de Prada, i també a Vilafranca del Penedès, l'Amfiteatre de la Caixa de Sabadell, a la Sala Juncaria de Figueres i al Teatre Municipal de Girona.

El 4 i 5 d'octubre de 1970, la Companyia Adrià Gual va representar *Ronda de Mort a Sinera* a la XXIX Biennal de Venècia, gràcies dels contactes de Ricard Salvat amb Wladimiro Dorigo que, de fet, va decidir invitar la companyia a la Biennal un cop va veure una representació privada de *Kux, my lord!* a la Cúpula del Coliseum. Les dues funcions van tenir lloc al Teatro di Palazzo Grassi. Un cop la Companyia va ser a Barcelona, l'espectacle es va tornar a representar al Teatre Romea del 8 al 12 d'octubre, i altre cop del 22 al 27 d'octubre, mentre s'enllestien els assajos del que seria el proper espectacle de la Companyia Adrià Gual, l'adaptació de la novel·la de Llorenç Villalonga, *Mort de dama*.

### 3.4. 1970-1974: De la Cúpula del Coliseum al carrer Brusi

#### Curs 1970-1971: Una temporada moguda

La temporada 1970-1971 la Companyia Adrià Gual seguia al capdavant del Teatre Romea, on hi va estrenar quatre muntatges: l'adaptació de la novel·la de Llorenç Villalonga, *Mort de dama*; *Insults al públic* de Peter Handke; *Un home és un home* de Bertolt Brecht; i *Taller de fantasia*, un espectacle infantil de Josep Maria Benet i Jornet.

L'adaptació de *Mort de dama*, de Llorenç Villalonga, va ser el primer espectacle que es va poder veure al Romea. Adaptada per Biel Moll i dirigida per Ricard Salvat, *Mort de dama* era un altre intent de la Companyia Adrià Gual de convertir en un fet escènic una obra que en el seu origen no era teatral, per tal d'incorporar-la al repertori de textos catalans, clàssics i contemporanis, que donessin una visió de la imatge cultural del nostre país. Tant l'escenografia com els figurins havien estat dissenyats per Avel·lí Artís Gener. L'escriptor, ninotaire, traductor, creador dels mots encreuats en català i escenògraf Avel·lí Artís Gener (1912-2000), més conegut com a Tísner, havia tornat el 1965 del seu exili a Mèxic, on havia anat després de lluitar a la Guerra Civil com a soldat ras al bàndol dels republicans. La seva coneixença amb Ricard Salvat i Pere Calders —qui, de fet, era el seu cunyat— van fer que Tísner comencés a freqüentar l'Escola com a professor convidat, per tal d'explicar als alumnes les seves experiències durant la Guerra Civil i el seu exili a Mèxic. Com que la formació acadèmica d'Artís Gener era de Belles Arts, més concretament en escenografia, Salvat no va desaproveitar la ocasió i li va encarregar els decorats i figurins de *Mort de dama*, recuperant una faceta que Tísner havia desenvolupat durant el seu exili a Mèxic —de fet, havia realitzat algun dels decorats de la pel·lícula *Los olvidados*, de Luis Buñuel— però que a Catalunya no havia tingut ocasió de demostrar, un cop acabada la guerra.

L'elecció del text de Villalonga per part de la Companyia Adrià Gual es devia a una voluntat de revalorització i difusió de l'obra de l'autor mallorquí, i al mateix temps un repte pel que fa al treball de dramatúrgia que calia dur a terme. La recepció del text per part del públic era també un element a tenir en compte, tant en la seva vessant de lector com d'espectador. Salvat reflexiona, en el seu escrit teòric per al programa de mà de l'espectacle, sobre la recepció de *Mort de Dama* per part dels lectors, que en certa manera se l'han fet seva, i diu que “malgrat la precarietat de la nostra crítica, al llarg d'aquests trenta o quaranta anys s'ha anat produint, a partir de la novel·la, una certa

tradició crítica, és a dir, que no solament no s'han creat una certa tradició i una certa crítica habituals, sinó que hi ha diverses aportacions fins i tot contradictòries".<sup>55</sup>

...Dit en altres paraules, amb *Mort de Dama* ha esdevingut allò que ocorre sempre amb una gran obra. *Mort de dama* és allò que el lector vol que sigui —el lector, i des d'ara l'espectador—, però també és allò que els crítics ens han ensenyat a veure. O sigui que l'home de teatre i l'espectador d'avui, en principi, ja són condicionats per una sèrie de crítiques orientadores. Voldria dir que el nostre treball de dramatúrgia —en el sentit alemany del mot— ha seguit els camins que Joan Sales i, molt assenyaladament, Joaquim Molas, ens han fet veure. (...) És especialment l'aspecte de reflexió sobre un temps perdut, a l'hora de donar un sentit ideològic al nostre espectacle, allò que més ens ha interessat. Segons la nostra opinió, Villalonga hauria creat un món encara viu, no solament a Mallorca sinó també a moltes zones del nostre país i de la Península. Un *modus* de vida que es manté malgrat tot i contra tot amb la contradicció que comporta mantenir-se d'una manera tan immobiliària en un moment en què la marxa de la història ha estat i és tan contundent i abassegadora. Per això el ritme que hem mirat de donar al nostre espectacle és un ritme tret de l'experiència txekhoviana, i quan diem txekhoviana pensem en la línia Stanislavski, mai en la de Pitoëff.<sup>56</sup>

Com es pot veure en aquest text, les similituds, en la vessant ideològica o social, de *Mort de Dama* (escrita el 1931) amb *Vent de garbí i una mic de por* (1965), de Maria Aurèlia Capmany, són considerables, ja que ambdues obres mostren un fris d'un estament de la societat benestant, conservadora i immobiliària, que es manté aliena al curs de la història i dels esdeveniments que marquen el destí del seu país. La novel·la de Villalonga va trasbalsar la inamovible societat aristocràtica mallorquina, per la ridiculització gairebé esperpèntica que l'autor utilitzava en el seu retrat. El personatge d'Obdúlia de Montcada (interpretat per Montserrat Carulla) és l'arquetip d'aquest tipus d'aristòcrata que es nega a la pèrdua del seu estil de vida, i el personatge creat per Villalonga es pot considerar un clàssic de la literatura catalana, comparable al Senyor Esteve de Rusiñol, aquell tipus de personatges que poden passar a definir una persona real. Salvat va fer la direcció i la dramatúrgia de l'espectacle a partir de l'adaptació que en va escriure Biel Moll, i de la versió teatral de la novel·la feta pel mateix Villalonga, titulada *A l'ombra de la Seu*. A part d'això, les opinions de Joaquim Molas a la seva edició crítica de l'obra i Joan Sales també van ser d'ajuda per a la posada en escena d'aquest macromuntatge, amb ni més ni menys que trenta-cinc actors.

*Mort de Dama* també era, en certa manera, un homenatge públic que feia la Companyia Adrià Gual a l'escriptor i psiquiatre Llorenç Villalonga, autor de *Bearn o La sala de nines*. Per aquest motiu, es va respectar la morfologia mallorquina dels textos i no es va traduir el text al barceloní, sempre que no fos impossible la comprensió del

<sup>55</sup> SALVAT, Ricard. *Els meus muntatges teatrals*. Barcelona: Edicions 62, 1971. P. 87.

<sup>56</sup> *Ibidem*, P. 87-88.

text per part del públic. En canvi, es va mantenir la fonètica barcelonina per ajudar a aquesta comprensió, i els actors no imitaven l'accent balear, sinó que usaven la fonètica del català central.

### ***Insults al públic: o com va arribar l'escàndol al Teatre Romea***

El 26 d'octubre de 1970 la Companyia Adrià Gual va estrenar *Insults al públic*, de Peter Handke —estrena absoluta a Espanya— provocant un dels escàndols teatrals més sonats de la dècada dels setanta. La traducció de l'alemany era de Carme Serrallonga, la direcció escènica anava a càrrec del dramaturg i director veneçolà Raoul Sicalona (supervisada per Ricard Salvat) i l'espectacle no tenia ni escenografia ni vestuari, ja que, tal com indiquen les acotacions, l'escenari ha d'estar despulat. El repartiment el formaven Maria Jesús Andany, Carles David, Marta Molins, Lluís Quinquer i Josep Ruiz Lifante. L'obra per excel·lència de l'anti-teatre, un atac a les convencions teatrals, la *pièce bien faite* i el públic burgès, no podia ser res més que una plantofada a la cara contra el benestant i menestral públic del Teatre Romea. Obra de final d'una etapa del teatre occidental o bé de començament d'una altra, depèn de com es miri, *Insults al públic* qüestiona la relació actor-espectador fins a uns límits insospitats, en una mena de joc intel·lectual que vol provocar i fer reflexionar sobre el fet escènic, dins d'un teatre. Salvat, conscient que representar aquesta obra era pressuposar que el públic ja coneixia i tenia superada tota la història del teatre, s'enfrontava a un dilema estètic i de programació:<sup>57</sup>

Cal donar al nostre públic les obres més importants que avui es fan al món, prescindint del fet que coneguin parcialment o desconeguin les etapes prèvies que han fet possible obres com les de Peter Handke? Seria més convenient anar donant obres o peces teatrals corresponents a les etapes prèvies a la reflexió de Handke? Evidentment, la nostra elecció és presa amb tot el risc que comporta. Només voldria afegir sobre aquest particular, que si se'ns diu que el nostre públic desconeix aquelles premisses necessàries per a una adequada comprensió del treball de Handke, això no és culpa ni del públic ni de nosaltres.

I per comprovar que el públic, efectivament, encara no estava preparat per rebre una obra com *Insults al públic*, només cal veure les reaccions de molts espectadors enfurismats, que insultaven els actors —capgirant l'objectiu primigeni de l'obra— dia rere dia, funció rere funció. Insults, amenaces i fins i tot intents de pujar a l'escenari del Romea, això és el que es van trobar els actors del muntatge de l'Adrià Gual. De fet, en

---

<sup>57</sup> SALVAT, Ricard: *Els meus muntatges teatrals*. Edicions 62, Barcelona, 1971. P. 92.

una representació un grup d'espectadors va pujar a l'escenari del Romea i s'hi va asseure, durant alguns minuts. Salvat explica que ell, des de la platea, els deia que contestessin a la provocació dels actors, que participessin en el joc, però ells no van saber què dir. Salvat relata, als seus diaris personals, la seva estupefacció davant la virulència que van adoptar els fets, a la que se suma la (violentíssima) recepció que va tenir *Mort de dama* a Madrid:

Ja hem estrenat *Insults al públic*, el passat dia 26 d'octubre. Va ser l'estrena més difícil i més moguda de tota la meua història, i pel que han dit els crítics, la més moguda de tota la història del teatre espanyol. Al diari *Ya* li van dedicar la portada. Ha estat, però, massa desagradable, especialment el darrer dia, el dijous 29 a la nit. El públic ja va venir preparat i va ser especialment antipàtic. Ens van insultar personalment a tots i cadascun de nosaltres, d'una manera massa cruel i massa bèstia. A mi, entre altres moltes coses, un vellet assegut a la primera fila em va anar dient "Cornudo, cornudo...". Això només és un petit espècimen. Volem fins i tot escriure un reportatge. A Madrid la representació de *Mort de Dama* també va ser horrible. Van venir, segons sembla, els Guerrilleros de Cristo Rey. Ens van fer malbé l'estrena: ho van aconseguir plenament. Van "menear", van cridar "¡Fuera, fuera...!", van fotre tota mena de conya a l'escena dels somnis de Dona Obdúlia, van burlar-se de la Montserrat Carulla... A la pobra Carme Sansa, al moment de "El liberal" li van dir de tot: puerca, puta, perra... La conya es va fer extensible a "L'estrella de Sevilla". Si en tinc ganes, ho detallaré un dia d'aquests amb més calma. Sembla mentida. En un mateix dia, el 27, la Companyia Adrià Gual actuava a Madrid i a Barcelona, i a ambdós ciutats amb un ambient increïble. Dos veritables escàndols seguits són, potser, massa. A més, aquesta sensació de sentir-te tractat com un *cómico viejo*, a qui sembla que poden dir de tot... Tot plegat és excessiu. Als actors de *Insults al públic* els han passat les ganes de fer-la més. Ahir havíem d'anar a Mataró. Hi van haver dificultats administratives o descara per part dels organitzadors i, afortunadament, no hi vam poder anar.

Com es veu, segurament el públic de la Barcelona de 1970 encara no estava preparat per l'obra de Handke, però com a mínim l'aposta de Salvat va significar un revulsiu per un públic que, còmodament assegut a les seves butaques, va rebre l'impacte brutal d'una obra com *Insults al públic* exactament de la manera com havia de ser: inesperadament. L'obra va acabar sent prohibida per Governació, i l'escàndol va arribar a la premsa internacional i tot. Mai més aquesta obra serà rebuda, almenys a Barcelona, de la mateixa manera, ja que actualment el públic (a part de més educat teatralment) no expressa el seu descontent amb tanta eufòria i crueltat. O potser les coses no han canviat tant com ens pensem, en ple segle XXI, com demostra la recepció del públic de l'actuació de Maurice Béjart a Granada, el mes de juliol de 2007, que tal i com relata Roger Salas (*El País*, 7/VII/2007) va acabar amb "Abucheos y bravos a Béjart".<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> "No hay justificación alguna para que haya rechiflas al acabar el *pas de deux Juan y Teresa*, de 25 minutos de duración, cuyo título evoca a San Juan y a Santa Teresa y de quienes se oyen en *off* versos en

El següent muntatge de la Companyia Adrià Gual al Teatre Romea va arribar al mes de novembre, amb l'estrena de *Un home és un home* (Mann ist mann) de Bertolt Brecht, en traducció de Feliu Formosa. Dirigit per Salvat, escenografia i figurins de Josep Guinovart i amb la música original de Paul Dessau, aquesta era la segona ocasió que un text de Brecht pujava al Romea de la mà de la Companyia Adrià Gual, després del muntatge de *La bona persona de Sezuan*, de 1966. *Mann ist mann* és una obra que, tal com assenyala Feliu Formosa, va restar inacabada, i com que el Berliner Ensemble no en va fer mai un muntatge no se'n va conservar un *modell* que fos rigorosament vàlid. Per tant, la Companyia Adrià Gual es va proposar un muntatge popular, per a aquesta obra escrita amb el referent de la tradició de les arlequinades bàvares (que Brecht va prendre com a referent per obres com ara *El casament dels petit burgesos*), defugint tot artifici esteticista o formalista. Cal esmentar, igualment, la influència que va tenir Brecht de l'autor bavarès Karl Valentin (1882-1948), amb qui va treballar en la seva joventut, tocant el clarinet a la seva orquestra. Valentin, autor de teatre de cabaret i escenes humorístiques properes al dadaisme, va ser un clar referent per a tota una generació de dramaturgs de l'Alemanya d'entreguerres, amb el seu estil situat entre l'absurd i l'humor més corrosiu. Karl Valentin es mostra en el seu moment àlgid a *Teatre de cabaret*, recull de monòlegs i escenes entre l'absurd i el dadaisme, utilitzat en infinites ocasions com a material de base per a espectacles i tallers de finals de curs

---

varias escenas de la pieza, en una imaginaria y discolorada juventud de ambos, con sendos harapos de buscavidas en aquel mundo ciego que les tocó vivir. En un momento dado de la obra sale por detrás al compás de una retreta profesional de tambores y cornetas de Semana Santa una imaginaria figura mixta con capa pluvial adornada barrocamente en oro, mitra arzobispal con largas filacterias y otros adornos de la iconografía religiosa. La figura se inclina como un paso en procesión. Luego Teresa hace la cruz con sus blancos brazos y Juan se postra de hinojos frente a ella como San Blas. Se oyen saetas y una *siguiriya* con palmeros. Los dos artistas, espléndidos (el veterano Gil Román, que pasa de la cincuentena y Elisabet Ros), se retan, pero acaban vencidos por las tinieblas. En este punto ya bailaban bajo una ruidosa confusión de abucheos ("¡Fuera, blasfemos, herejes!") y bravos imponiéndose ("Béjart, ¡gracias por venir a Granada!"). Antes, Maurice, entre bambalinas, había cogido el micrófono para anunciar que la zaragozana Rut Miró bailaría un estreno mundial, dentro de la primera obra, *Le croissant et la croix* (*La media luna y la cruz*), un solo que había redactado especialmente para Granada, pero ni eso alivió la ira de algunos. Lo peor estaba por venir. Y también lo mejor: la segunda versión del *Bolero* de Ravel, que Béjart estrenó en Bruselas hace 46 años. A veces, su protagonista es un hombre, y otras una mujer. Fue impresionante: 50 hombres en escena con los torsos desnudos moviéndose al sensual ritmo impuesto por la repetitiva y subyugante música de Ravel. Antes del final ya se oyeron los primeros gritos: "Maricones, vaya mariconada" y expresiones como "¿Dónde están las mujeres del *Bolero*?". Sin embargo, haciendo justicia, hay que decir que los aplausos y bravos con el público en pie pudieron más que la intolerancia. También participaron en la experiencia como extras 25 jóvenes granadinos que reconocían estar emocionados con la experiencia. Ayer, Víctor Ullate fue el encargado de entregar la medalla de oro a Maurice Béjart en el atrio del Palacio de Carlos V de La Alhambra". SALAS, Roger: "Abucheos y bravos a Béjart. Una pieza del coreógrafo francés provoca en Granada la ira de un sector del público, mientras el resto aplaude la actuación", *El País*, 7/VII/2007.

d'escoles d'interpretació, encara avui en dia. Doncs bé, en la posada en escena de *Un home és un home* per part de la Companyia Adrià Gual, el concepte clau del muntatge va ser “anar per feina”. L'obra va ser escrita entre 1924 i 1925, i en ella Brecht hi deixava ben palès el seu anticolonialisme i el seu antimilitarisme, evitant per això tota floritura retòrica, però sense caure tampoc en l'esquematisme rígid que adquiririen les seves peces didàctiques dels anys trenta. El muntatge de Salvat pretenia utilitzar el to de comèdia, fins i tot de farsa amb elements d'humor gruixut que conté el text, per assolir la que va ser una de les grans preocupacions de Brecht: aconseguir un teatre veritablement popular. Salvat realitza una declaració d'intencions al text del programa de mà de l'espectacle, declarant que la seva intenció amb el muntatge és la d'aportar una mica més de llum a la recepció i coneixement de l'obra de Bertolt Brecht, en un panorama on sembla que Brecht ja estigui superat:<sup>59</sup>

Desitjaríem també que en aquest gran moment de confusió teatral que travessem, en aquest moment tan apassionant en què el nostre subdesenvolupament teatral ens ha portat a decidir que Brecht ja és un fet superat quan ni tan sols l'hem assimilat, quan Brecht es representa mutilat i adulterat pel nostre engranatge teatral, quan es diu que Brecht és un autor avorrit, etc. Si només aquesta representació ens servís per a donar-nos una mica de llum a tots plegats sobre la veritable aportació de Brecht, ja estaríem contents.

El mes de novembre de 1970 Ricard Salvat va ser nomenat director del Teatre Nacional de Barcelona, situat en aquell temps al Teatre Poliorama, càrrec que ocuparia durant dues temporades. La seva feina al capdavant del teatre, que Salvat convertiria en la Companyia Nacional Àngel Guimerà, va comportar que Salvat s'encarregués de la direcció dels següents muntatges: *La filla del mar*, d'Àngel Guimerà; *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega; *Variaciones sobre el mito del caballero de Olmedo*, d'Eduardo Blanco-Amor i Ricard Salvat; *El tuerto es rey*, de Carlos Fuentes; *Defensa Índia de Rei*, de Jaume Melendres; *Galatea*, de Josep Maria de Sagarra; i *Ligazón* i *El embrujado*, de Ramón María del Valle Inclán.

Pel que fa als muntatges pròpiament de l'escola, és a dir que signaven sota el nom d'EADAG i no Companyia Adrià Gual, aquella temporada també es van representar: *Taller de Fantasia*, *Las Pericas*, *El adiós del mariscal*, *La casa vieja* i *Auto de fe*.

---

<sup>59</sup> SALVAT, Ricard: *Els meus muntatges teatrals*. Edicions 62, Barcelona, 1971. P. 95.



El 28 de febrer de 1971 es va estrenar *Taller de fantasia (La nit de les joguines)*, de Josep Maria Benet i Jornet, dirigit per Raoul Sicalona (que ja havia dirigit *Insults al públic* i havia fet d'ajudant de Salvat a *Un home és un home*) i Joan Maria Gual, amb música de Joan Albert Amargós. L'espectacle estava dins la programació del IX Cicle de Teatre per a nois i noies de "Cavall Fort". L'EADAG seguia conreant el teatre infantil, en el seu intent d'enfrontar-se amb tots els gèneres amb la mateixa serietat i rigor, i al mateix temps potenciava l'obra d'un autor jove, Josep Maria Benet i Jornet, que havia sigut alumne de l'Escola i que ja havia començat a guanyar premis literaris (Premi Josep Maria de Sagarra 1964 per *Una vella, coneguda olor*, Premi Ciutat de Palma 1967 per *Cançons perdudes: Drudània. Fantasia per a un auxiliar administratiu*, Premi de la Crítica Serra d'Or 1970 per *Marc i Jofre o Els alquimistes de la fortuna* i Premi Ciutat de Sabadell 1971 per *Berenàveu a les fosques*).

El mes de maig de 1971 l'EADAG va viatjar a Madrid per participar al II Ciclo de Grupos de Teatro Independientes. L'Escola hi va anar amb dos espectacles: *Las Pericas*, de l'autor cubà Nicolás Dorr, dirigit per Mariano Cariñena —que també en va signar l'escenografia— i *El adiós del Mariscal*, de Luis Matilla, dirigit per Eduardo Goycolea i amb escenografia i figurins d'Avel·lí Artís Gener.

Aquella temporada es caracteritza igualment per l'arribada a l'EADAG de les dramàturgies i la sensibilitat artística provinents de l'Amèrica Llatina, més concretament de Cuba, i per partida triple: per una banda, el text de Dorr que ja hem citat; de l'altra, la representació de *La casa vieja*, del dramaturg cubà Abelardo Estorino; i en tercer lloc, perquè aquest muntatge era dirigit pel director, també cubà, Manuel Reguera Saumell, professor de l'Escola. Abelardo Estorino (Unión de Reyes, 1925) és considerat al seu país natal el successor de Virgilio Piñera i el mestre de les joves generacions de dramaturgs cubans. Entre les seves obres cal destacar *El robo del cochino*, *La dolorosa historia de Don José Jacinto Milanés*, *Morir del cuento*, *Las penas saben nadar* i *Vagos rumores*. Amb *La casa vieja*, Estorino havia creat una peça de teatre purament cubà, tant pel que fa als temes familiars i socials com a l'ús de la llengua, però mirava cap a la tradició del teatre europeu i, més concretament, cap a les obres impressionistes d'Anton Txèkhov. L'EADAG era la primera entitat teatral a Espanya (altra vegada) que posava en escena un text cubà, introduint la dramàtúrgia de l'illa caribenya a l'estat espanyol, i traslladant al teatre la ja molt incipient valoració de la literatura de Sud-Amèrica (Gabriel García Márquez, Julio Còrtazar, Mario Vargas

Llosa, Carlos Fuentes...), que havia trobat a Barcelona el centre neuràlgic per anar cap a la conquesta d'Europa.

Aquest espectacle es va representar conjuntament amb *Auto de fe*, de Tennessee Williams, dirigida per Josep Costa. Aquest muntatge de Costa comptava amb una presència important de cultura popular, ja que la banda sonora de l'espectacle estava formada per grups de *rock'n roll* del moment com ara The Doors, Chicago, The Electric Prunes o Pink Floyd, així com per melodies de Louis Armstrong, Ravi Shankar, Marilyn Monroe o The Andrews Sisters. Les dues obres es van representar a Sant Lluc (*Auto de fe* en qualitat d'assaig obert) i l'Orfeó de Sants, el 21 i 29 de juny, respectivament.

### **Curs 1971-1972**

L'activitat teatral de l'Escola s'esllanguia, sense la presència de Ricard Salvat, la seva *alma mater*, que aquella temporada encara es trobava al capdavant de la Companyia Nacional Àngel Guimerà, i el nombre de muntatges presentats per l'EADAG disminuïa de forma visible i clamorosa.

Només cal donar un cop d'ull a la teatrografia dels muntatges de l'Escola per veure la disminució tangible d'espectacles, un cop Maria Aurèlia Capmany, Josep Anton Codina, Fabià Puigserver, Josep Montanyès i tants d'altres alumnes havien abandonat l'escola. Ricard Salvat, d'altra banda, es trobava al capdavant de la Companyia Àngel Guimerà, per tant no podia dedicar gaire temps a l'EADAG, i la Companyia Adrià Gual romania temporalment tancada. De fet, la Companyia no tornaria a fer la seva aparició en públic fins el mes de juliol de 1975, amb la representació de *Ronda de Mort a Sinera*, al Teatre Grec de Montjuïc, per commemorar els deu anys de la seva estrena al Teatre Romea. La presència de Manuel Reguera Saumell a l'Escola, com la persona que havia arribat per substituir en certa manera el paper dinamitzador de Maria Aurèlia Capmany, no va ser suficient perquè l'EADAG, que començava a tenir una relació tibant i incòmoda amb el FAD, pogués tirar endavant i seguir amb l'evolució que semblava que li era destinada de forma natural (creixement i consolidació).

Pel que fa a l'activitat pedagògica de l'Escola, aquella temporada es van presentar una sèrie d'escenes soltes, al Foment Mataroní, com a mostra del treball

realitzat pels alumnes de Direcció i Interpretació. Escenes de *Antígona*, de Sòfocles, *Romeu i Julieta*, de William Shakespeare, *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca i *Galileu Galilei*, de Bertolt Brecht. Aquestes escenes es van donar amb peces com ara *El hecho*, de Slawomir Mrozek, *El reencuentro*, de Luisa María Levinson i *El soldado fanfarrón*, de Plaute. Les males relacions de l'EADAG amb el FAD, l'entitat que l'acollia, feien que la gent de l'Escola no pogués realitzar més representacions a la Cúpula del Coliseum, l'espai que, com queda reflectit a totes les entrevistes realitzades per aquest treball (adjuntes a l'Annex II), conferia una màgia especial als espectacles.

Si sumem a la minsa producció de l'Escola les dificultats que reapareixien amb la Censura, el panorama dibuixat encara esdevé més desolador. El 12 de març de 1972 estava prevista l'estrena, al Teatre Romea, de l'obra *La cançó dels presos (La presó de Lleida)*. Es tractava d'una escenificació de la cançó popular catalana ("A la ciutat de Lleida / n'hi ha una presó, / de presos mai n'hi manquen / petita, bonica, / prou n'hi porta el baró..."), escrita per Avel·lí Artís Gener. L'obra havia sigut un encàrrec pel XI Cicle de Teatre per a nois i noies de "Cavall Fort", però va acabar sent suspesa, perquè es va considerar que no era apta per als menors d'edat. Es conserven fotografies de l'escenografia que havia dissenyat Artís Gener, però no en consta el repartiment, ja que finalment no es va representar enlloc.

*America Hurra... Fuga para ocho*, de Jean Claude Van Itálie, dirigida per Miguel Tristán i escenografia de Renato Manzoni va ser presentat com a treball de fi de curs 1971-1972, al local de les Carmelites de Barcelona i a la Sala Míriam. Aquest espectacle donava per clausurat un curs acadèmic que presagiava un futur no massa prometedor per a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual.

### **Curs 1972-1973: de la Cúpula del Coliseum al carrer Brusi**

Aquell curs, seguint amb la tònica de l'anterior, no produiria un gran nombre de produccions, dins l'àmbit de l'Escola, com un presagi del trasllat forçat que la Junta del FAD obligaria a fer a l'EADAG, a mitjan d'aquell curs acadèmic.

Entre les representacions d'aquell curs podem destacar *La Mandràgola*, de Maquiavel, dirigida per Manuel Reguera Saumell, que va tenir lloc el 14 de gener de 1973. Programada dins el III Cicle de Teatre de Vilanova i la Geltrú i a l'Antiga Capella de l'Hospital de la Santa Creu, l'espectacle formava part del Cicle de Teatre

Independent i, al mateix temps, dels actes commemoratius del Centenari del naixement d'Adrià Gual.

També es va representar *Homo Dramaticus*, d'Alberto Adellach, dirigit per Julio Castronuovo, en forma d'assaig obert a la seu del FAD i a l'Instituto Nacional de Bachillerato "Boscán"

El mes de febrer de 1973 es van representar una sèrie de peces curtes i escenes al Instituto Nacional de Bachillerato "Boscán", de Barcelona. El programa estava format per: *Los saludos*, d'Eugene Ionesco, dirigit per Jaume Nadal, escenes de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca (Jaume Nadal), *Andrómaca*, d'Eurípides (August Torà), *Enrique IV*, de William Shakespeare (Raul Roman), *Espectros* d'Henrik Ibsen (Josep Costa), *El soplón*, de Bertolt Brecht (Jordi Suris), i *El hecho*, de Slavomir Mrozek.

El retorn de l'EADAG al Teatre Romea va tenir lloc amb *Les forces de l'amor i de la màgia (o en Jordi Flama i altres rondalles)* d'Adrià Gual, dirigit per Jaume Nadal. L'obra s'incloïa dins els actes de celebració del centenari del naixement d'Adrià Gual, i estava programat dins del XIII Cicle de Teatre per a nois i noies "Cavall Fort". Igualment, l'espectacle es va representar a la Sala Regina, l'1 d'abril de 1973, dins el IV Cicle d'espectacles per a nois i noies, organitzat per Rialles.

El 26 d'abril de 1973 es va representar *La casa vieja*, d'Abelardo Estorino, dirigit per Manuel Reguera Saumell, a la Parròquia de Nostra Senyora del Carme, a la nova seu del FAD del carrer Brusi, al Col·legi Isabel de Villena i a L'Hospitalet.

Aquell mateix any, com a taller de final de curs, el Col·lectiu de direcció de l'EADAG va muntar *La pell de brau*, de Salvador Espriu, a la seu del FAD. El repartiment estava format per Josep Costa, Teresa Devant, Marie France Elias, Montserrat Fontova, Rosa Garcia, Antoni Maroño, Pep Munné, Jaume Nadal, Maria Nunes, Aureli Pera, Agustina Roig, Jordi Suris, August Torà i Manuel Torner, una mostra dels alumnes d'aquella època de l'EADAG. L'espectacle es va tornar a representar a la V Universitat d'Estiu de Prada, al Col·legi Isabel de Villena i al domicili privat d'Ambrosi Carrión, a Cornellà de Conflent.

El darrer espectacle d'aquell curs, també com a taller de final de curs, va ser l'obra *Esquelet de Don Joan*, de Josep Palau i Fabre. Aquesta va ser la primera col·laboració de Palau i Fabre amb l'Escola, amb la qual establiria contactes durant el 1973 i el 1974. L'espectacle, una "lectura a vàries veus", estava dirigit per Manuel Reguera Saumell (segons el llibre *Ricard Salvat*, de J. M. Garcia Ferrer i Martí Rom) i no ha quedat constància del seu repartiment.

### Curs 1973-1974

L'EADAG, ubicada ja de manera definitiva a la nova seu del carrer Brusi, tot i que no amb les millors condicions (veure entrevista a Teresa Devant i a Ricard Salvat, adjuntes a l'Annex II), seguia intentant oferir una gran diversitat de muntatges lligats a l'àmbit pedagògic. La primera activitat escènica pública que va dur a terme l'Escola aquella temporada, va consistir en la participació de l'EADAG al Cicle de Conferències de Teatre "De l'expressionisme a l'avantguarda", als mesos de gener i febrer de 1974. L'EADAG va presentar els següents muntatges: *La més forta*, d'August Strindberg, dirigida per Jordi Suris; *¿Cuánto cuesta el hierro?*, de Bertolt Brecht, amb direcció d'August Torà; *La Doncella, el Marinero y el Estudiante*, de Federico García Lorca, dirigida per Pep Munné; *Comedia que no acaba*, de Max Aub, dirigida per Josep Costa; i *Cantos a los hornos crematorios*, de Peter Weiss, dirigida per Josep Costa. El repartiment de totes aquestes peces estava format per: Emili Castells, Josep Costa, Teresa Devant, Marie France Elias, Joan Faneca, Montserrat Fontova, Joan Fuentes, Rosa Garcia, Beatriu Garrigo, Rosa Garrigo, Carles Jorge, Antoni Maroño, Maria Rosa Martínez, Manuel Monge, Pep Munné, Estel Muñoz, Maria Nunes, Aureli Pera, Rosario Pérez de Rozas, Agustina Roig, Pilar Sarriés, Esteve Subirà, Jordi Suris, August Torà i Josep Maria Zamora. A cada conferència, exemplificada amb la posada en escena d'una peça, hi havia un col·loqui a càrrec del Col·lectiu EADAG, i unes introduccions teòriques que feien Ricard Salvat, Josep Palau i Fabre i Manuel Reguera Saumell. Totes les conferències i lectures dramatitzades van tenir lloc a l'Instito Nacional de Bachillerato "Boscán", de Barcelona.

El 13 de febrer d'aquell mateix any, l'EADAG juntament amb la companyia "Cercle Studio", va presentar *Mots de ritual per a Electra*, de Josep Palau i Fabre, al Teatro Don Juan de Barcelona. Es conserven fotografies de sis figurins de Josep Palau i Fabre i no ha quedat constància del repartiment complet. Ara bé, hi ha una notícia on s'esmenten els actors Maria Jesús Andany (Electra) i Josep Minguell (Orestes).

El XV Cicle de Teatre per a nois i noies "Cavall Fort", celebrat al Teatre Romea, va tornar a tenir la presència de l'EADAG. Va ser amb l'espectacle *Pluf, el petit fantasma*, de Maria Clara Machado, amb versió de Josep Palau i Fabre, dirigida per Teresa Devant, Jordi Suris i August Torà. L'escenografia i els figurins eren d'Antoni Fàbregas, i el repartiment estava format per Esteve Subirà, Aureli Pera, Roser Pérez de Rojas, Jaume Nadal, Montserrat Fontova, Joan Faneca, Marie France Elias, Lluís Blasi,

Estel Muñoz, Manuel Monje, Rosa Garcia, Pere Bergoñon, Francesc Valls i Glòria Ramírez.

El darrer espectacle presentat aquella temporada va ser *La sogra al cuello*, de Manuel Reguera Saumell, dirigida pel propi autor, el 28 de març de 1974. Aquesta farsa estava interpretada per Maria Nunes, Montserrat Fontova, Joan Faneca, Teresa Devant, Aureli Pera, Santos Hernández, Carles Jorge, August Torà i Manuel Monje. El muntatge es va presentar al Centre Catòlic de L'Hospitalet de Llobregat, al Col·legi Salesià de Sant Boi de Llobregat i al Teatre Fòrum-Arts de Barcelona.

### **Juliol de 1974: Tancament definitiu de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual**

El curs 1973-1974 va ser el darrer que l'EADAG romandria oberta, ja que el juliol de 1974, per decisió de Daniel Giralt-Miracle i del Consell Directiu del FAD, es va decidir tancar l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual. S'acabaven, d'aquesta manera, per “decret llei”, gairebé quinze anys de trajectòria pedagògica. Cent cinquanta muntatges en quinze anys no és una xifra gens menyspreable. Per l'EADAG havien passat pintors, escenògrafs, músics, escriptors, cineastes, actors i directors d'arreu del món. S'havien format actors i directors que en aquell moment ja estaven treballant professionalment o estaven a punt de crear les seves pròpies companyies i teatres. I el FAD va decidir i ordenar el tancament de l'Escola.

El que hauria estat el curs següent, el 1974-1975, va ser un any de transició, per l'estat espanyol, a causa de la mort del dictador Francisco Franco el 20 de novembre de 1975, i també per l'EADAG, que havia de decidir el seu futur més immediat. Un any de traspàs per a l'Escola, que va utilitzar durant un temps les instal·lacions del Col·legi Pippo (dirigit per Neus Salvat, germana de Ricard Salvat), situat al carrer Ripoll número 25, davant de la catedral de Barcelona. Aquesta situació de provisionalitat va durar fins que, gràcies al contacte de Joan Miró, pediatre, que entrava a formar part de l'Ajuntament de L'Hospitalet, es va crear l'Escola d'Estudis Artístics de L'Hospitalet, que passaria a dirigir Ricard Salvat i que seria, finalment, la culminació del projecte d'una “Bauhaus a la catalana” que havia iniciat Alexandre Cirici Pellicer amb la creació de l'Escola d'Art del FAD, el 1959.

### 3.5. 1975-1978: L'Escola d'Estudis Artístics de L'Hospitalet (segon intent de creació d'una Bauhaus)

Les causes i motius que van fer possible el naixement de l'Escola d'Estudis Artístics, a un entorn sociopolític com el de L'Hospitalet, a l'extraradi de Barcelona, anomenat, en aquell temps “cinturón rojo”, són de diversa índole. Joan Maria Minguet<sup>60</sup> assenyala l'efervescència de partits clandestins situats a L'Hospitalet i el seu entorn, que van desembocar en projectes culturals molt diversos. Cal tenir en compte que L'Hospitalet també comptava amb grups de teatre independent, com l'Alpha-63, creat a principis dels seixanta.

La causa principal, o almenys la gènesi, que va provocar la inauguració de l'Escola d'Estudis Artístics l'hem de buscar en dos noms: l'alcalde Vicenç Capdevila (que va prendre possessió del càrrec el 1973) i el regidor de Cultura de l'Ajuntament, Joan Miró. Les bones relacions tant de Joan Miró com dels seus germans Jaume i Ramon, així com Joan Soto, Joan Torres i Enric Flores, tots ells membres fundacionals del grup Alpha-63, amb el teatre més compromès, els van portar a inscriure's a l'EADAG, on per exemple Joan Miró va participar al muntatge *Kux, my lord!*, que estava programat al Festival Cero de Donosti, de 1970. Aquesta relació va portar Ricard Salvat a L'Hospitalet, on anava assíduament a impartir conferències, i va possibilitar que Miró, un cop va entrar a l'Ajuntament com a regidor de Cultura, li proposés el muntatge, estructuració i direcció de l'Escola d'Estudis Artístics.

La proposta de Miró arribava en un moment en certa manera “ideal” per a Salvat, ja que després del tancament irrevocable de l'EADAG per part del Consell Directiu del FAD, i d'un any d'inquietud i incerteses (on es va continuar assajant un espectacle, d'altra banda), una proposta tan concreta i ambiciosa servia per a, com a mínim, complir dues tasques: primer de tot, culminar la trajectòria de l'EADAG i no deixar que tingués una mort tan sobtada; i en segon lloc, portar a terme, amb el recolzament d'una institució pública al darrere, el projecte d'Escola d'Art que va iniciar Alexandre Cirici Pellicer, el 1959 i dins el FAD, que prenia el model de la Bauhaus de Weimar per convertir-se en una escola “de totes les arts”. Salvat va acceptar la proposta

---

<sup>60</sup> Per aquest capítol ens hem basat en l'únic volum publicat sobre l'Escola, així com en l'entrevista personal que hem realitzat a Ricard Salvat. El llibre consultat està format pels textos de l'exposició que, del 22 de desembre de 1989 al 28 de gener de 1990, la Fundació “La Caixa” va organitzar al Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, a L'Hospitalet de Llobregat. L'exposició va ser comissariada per Joan Maria Minguet i Maria Puig, i tots els textos del catàleg són escrits pel primer. MINGUET, Joan Maria: *Escola d'Estudis Artístics de l'Hospitalet 1975-1978*. Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1989.

que li arribava des de l'Ajuntament de L'Hospitalet, i abans de l'estiu de 1975 assumia la direcció artística de l'Escola. El centre quedava emmarcat administrativament dins el Patronat Municipal de Cultura, encapçalat per Joan Soto (ex-membre de l'Alpha-63) i el seu secretari general passava a ser Joan Francesc Marco. A la Junta de Govern del Patronat hi havia noms com Amadeu Juan i Joan Torres. El secretari de l'Escola i coordinador dels Cursos d'Animació Cultural va ser, en primera instància, Carles Ortiz, i a començaments del segon curs (1976-1977), Francesc Rodon.

L'Escola d'Estudis Artístics de L'Hospitalet (EEA), situada en un edifici del carrer Anselm Clavé, estava molt a prop de la parada de metro de Santa Eulàlia, la qual cosa facilitava la comunicació dels alumnes provinents de Barcelona, molts dels quals havien començat els seus estudis de teatre a l'EADAG. Salvat va assumir el projecte i ràpidament el va definir, aprofitant l'experiència dels quinze anys al capdavant de l'EADAG i tot el seu bagatge cultural. Els referents eren l'Escola d'Art del FAD creada per Cirici Pellicer el 1959, i en segona instància, l'Escola d'Arquitectura i Arts Aplicades de Weimar, la Bauhaus (1919-1933). El referent de la Bauhaus tenia relació amb el públic potencial al qual l'Escola es dirigia: nois i noies treballadors, que per voluntat pròpia o imperatius socials no haguessin pogut accedir a la Universitat, i que volguessin formar-se en el camp artístic. Una altra de les similituds, conscientment cercada per Salvat, amb l'esperit de la Bauhaus, era l'intent d'eliminar la relació professor-alumne, i convertir aquesta tradicional concepció pedagògica en un conjunt de "mestres" i deixebles", que treballessin junts en un taller, un lloc de feina. Per aquest motiu, Salvat va definir les quatre seccions que tindria l'Escola (Arts Plàstiques, Música, Cinema i Teatre) i no hi va posar un professor universitari o un teòric especialitzat al capdavant de cadascuna, sinó que va optar per professionals reconeguts que dominessin el seu ofici i estiguessin disposats a ensenyar-lo, mostrant el seu procés de treball. Per tant, l'organigrama de l'Escola va quedar així:

La secció d'Arts Plàstiques va ser encomanada a Joan Hernández Pijuan, pintor; la de Música, a Gabriel Brncic, músic xilè recentment exiliat del seu país natal; la de Cinema, al director Pere Balaña (a qui més endavant s'hi afegiria Jordi Cadena); i la de Teatre, a Carme Serrallonga, pedagoga i traductora que havia estat al costat de Salvat des de la fundació de l'EADAG, i que hi romandria fins al tancament de l'Escola de L'Hospitalet.



Seguint aquesta concepció, pròpia de la Bauhaus, de mentalitat de “taller”, l’organigrama pedagògic s’organitzava de la següent manera: tres dies a la setmana (dilluns-dimecres-divendres) dedicats a les classes pràctiques, i dos dies (dimarts i dijous) a les classes teòriques, que eren comuns per a les quatre seccions de l’Escola. Per posar exemples, algunes de les assignatures del curs 1976-1977 van ser “Història de l’Art”, impartida per Ricard Albert; “Història Contemporània”, per Pelai Pagès; “Estètica”, per Anton Espadaler; o “Història de l’Art Contemporani a Catalunya”, per Josep Parera. Seguint el mateix sistema que a l’EADAG, els dijous a primera hora (de les set a dos quarts de nou del vespre) es reservaven per l’anomenada “Aula Lliure”, on personalitats convidades dictaven conferències als alumnes de l’Escola, o venien altres grups teatrals a representar obres teatrals que poguessin interessar a l’alumnat.

Entre la multitud de xerrades i conferències que es van programar dins aquesta “Aula Lliure”, cal destacar-ne dues, les de les conferències inaugurals dels dos cursos que es van realitzar. La del primer curs (1975-1976) va ser dictada per Francesc Vicens, director en aquell temps de la Fundació Miró, que va parlar sobre “Art i comunicació”. La conferència inaugural del curs 1976-1977 va ser dictada pel professor de Filosofia a Düsseldorf Walter Biemel, el qual havia sigut mestre de Ricard Salvat a Alemanya, i es va titular “Algunes reflexions a propòsit de la repetició en l’art modern”. Així mateix, de les innumerables activitats que van sorgir al voltant de l’ “Aula Lliure”, podem destacar les següents conferències: Rafael Grasa, “Introducció a l’estètica materialista segons Gyorgy Lukacs”; José Monleón, “La situació actual del teatre a Espanya”; Josep Parera, “Art conceptual”; Ricard Salvat, “40 anys de teatre”; així com d’altres dictades per Josep Mestres Quadreny, Rafael Santos Torroella, etc. Igualment es projectaven pel·lícules cabdals de la Història del Cinema (cicles dedicats a Eisenstein, Dreyer, etc.), o d’altres fetes en aquell moment (com ara *El último sábado*, de Pere Balañà, o *Biotaxia*, de José María Nunes), o bé es feien representacions teatrals amb col·loquis posteriors amb els seus protagonistes, com va ser el cas de *Mercè dels uns, Mercè dels altres*, obra de Joan Vilacasas interpretada per Mercè Bruquetas.

L’horari de les classes s’estructurava com a l’EADAG: tres hores diàries, de set a deu del vespre. Els objectius de l’Escola eren que els alumnes rebessin una formació general bàsica, impartida majoritàriament per professors universitaris, i que es mantinguessin informats del panorama cultural del moment, a través de la “Aula Lliure”. El tercer objectiu, i més important, era que es familiaritzessin, posant-lo a la

pràctica, amb el llenguatge artístic que havien triat aprendre, ja fos el plàstic, el musical, el teatral o el cinematogràfic.

A mode d'exemple, els matriculats en el curs inaugural de l'Escola (1975-1976) van ser 136: cinquanta-dos alumnes a la secció de cinema, quaranta-quatre a la de teatre, vint-i-set a la d'arts plàstiques i tretze a la de música.

### **Arts plàstiques**

La intenció principal d'aquesta secció pedagògica era enfocar el camp d'acció cap a l'escultura i la ceràmica, dos llenguatges amb força tradició a L'Hospitalet i les seves rodalies. Tot i així, es va començar el curs, sota la direcció de Joan Hernández Pijuan, centrant-se en el dibuix i la pintura, per les limitacions pressupostàries que patia l'Escola, que no permetien un programa més ambiciós (i, lògicament, més costós).

Hernández Pijuan treballava amb un col·laborador al seu costat, Josep Parera, el qual combinava les classes amb el seu càrrec de Cap d'Estudis, que compartia amb Jordi Cadena, de la secció de Cinema. Parera provenia dels ambients artístics conceptualistes que havien tingut el focus d'acció i s'havien desenvolupat precisament a L'Hospitalet, i també era un ex-membre del grup Alpha-63. Durant el segon curs, Hernández Pijuan va augmentar la seva incorporació a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona, la qual cosa va disminuir en cert grau la seva participació a l'EEA. Per tal de pal·liar aquesta situació, es van contractar els pintors-mestres Xavier Franquesa i Javier Rubio, i en menor grau, també hi van col·laborar Eduard Alcoy (que anys enrere havia format amb Hernández Pijuan el Grup Sílex) i Joan Vila Grau.

La idea original de Joan Hernández Pijuan i Josep Parera, seguint la concepció pràctica o pragmàtica de l'EEA, era que els alumnes de la secció d'Arts Plàstiques — provinents del món del treball, sense una formació específica en el terreny artístic i amb certes reticències enfront l'art “modern” (abstracte, conceptual, etc.)— adquirissin un cert gust estètic pels colors i les formes. Per aquest motiu es van evitar els exercicis difícils o complicats i es va potenciar per un tipus de treball primari, basat en la (re)descoberta de les formes i els colors, propiciant la sensorialitat per damunt de l'espectacularitat o el virtuosisme. Es tractava d'enfrontar l'alumne, sense prejudicis i sense reticències, a l'Art. Els cursos es complementaven amb visites a exposicions o amb l'assistència a tallers d'artistes, entre d'altres, al del mateix Hernández Pijuan o al de José Manuel Broto.

## **Música**

La línia sensorial (antiintel·lectual, podríem dir) adoptada per la secció d'Arts Plàstiques, va ser igualment defensada per la secció de Música. Es tractava d'educar l'oïda dels alumnes i fer-los néixer un gust musical, abans que impartir-los els esquemes tradicionals de la pedagogia musical, centrats en l'estudi del solfeig o l'ensenyament d'un instrument en concret. El seu responsable, el xilè Gabriel Brncic, que va arribar a Barcelona fugint de la dictadura de Pinochet, comptava amb una sòlida formació al seu darrere, i des de la seva arribada va estar vinculat a la Fundació Phonos de la capital catalana. Brncic havia enfocat la seva obra cap a la música electroacústica, que en aquells moments, la dècada dels setanta, era el *rien ne va plus* de la modernitat musical. D'altra banda, Brncic va ser immediatament conscient que l'EEA no era el lloc adequat per iniciar una tasca pedagògica d'alts registres, donades les diferències d'edat, procedència i nivell educatiu de l'alumnat matriculat. Així doncs, i aconseguint amalgamar dos objectius —ser accessible per a tothom però al mateix temps ensenyar i fer valorar els llenguatges més contemporanis— Brncic va saber formar alumnes i estimular-los cap a la creació més arriscada.

Gabriel Brncic comptava amb la col·laboració d'un altre professor, el també compositor Javier Navarrete, que havia conegut arran de la seva participació a la Fundació Phonos. Entre els dos van plantejar una aproximació sensorial al fet musical, tant instrumental (a través de la percussió, més fàcil i accessible en els nivells bàsics, i més endavant per mitjà de la guitarra i el piano) com electroacústic, adquirint per a l'Escola un equip de gravació i un equip reproductor. Les classes es complementaven, igualment, amb concerts, audicions o conferències ofertes per personalitats de la música contemporània o per cantants en apogeu en aquell moment. Per l'EEA van passar noms com Oriol Tramvia, Teresa Rebull, Luigi Nono, Eduardo Polonio, Josep Mestres Quadreny, Conxa Trallero, Xavier Joaquim o el duet Dávalos-Cherubito.

## **Teatre**

La secció d'Arts Escèniques de l'EEA naixia amb unes particularitats diferents de la resta de seccions: es tractava de la continuació natural, per l'equip pedagògic i la majoria de l'alumnat, del projecte de l'EADAG, per tant no estava en les mateixes condicions (de novetat i/o experimentació) que les altres seccions de l'Escola. Era una mena de “segona part” de l'EADAG, tant a nivell teòric com pràctic, després de l'any

de transició en què Salvat i el seu equip van ocupar temporalment l'Escola Pippo. La secció de teatre tenia dos tipus d'alumnat: els alumnes que provenien de l'experiència de l'EADAG i els que començaven de zero, interessats pel fet teatral i el seu estudi. A més a més, els alumnes que (gairebé en bloc) s'havien matriculat provinents de l'EADAG, estaven preparant un muntatge, des del mes de novembre de 1974: *Salvat Papasseit i la seva època*. El projecte va seguir en marxa, s'hi van incorporar els alumnes "nous" de l'EEA i alguns de provinents del Departament d'Experimentació Teatral (DET) de la Universitat de Barcelona, que també dirigia Ricard Salvat.

La tendència pedagògica predominant era la mateixa que havia guiat l'experiència de l'EADAG: una preparació teòrica, que posés els alumnes al corrent de les noves tendències dramàtiques i estètiques de la contemporaneïtat, i al mateix temps un treball pràctic, basat en l'estudi del cos i de la veu. La majoria dels professors de la secció de Teatre provenien de l'EADAG: Joan Salvat es va encarregar de la "Psicomotricitat"; Manuel Trilla de la "Interpretació"; Pere Mora impartia "Espai escènic"; Antoni Fàbregas, "Escenografia"; Carme Serrallonga, M<sup>a</sup> Jesús Andany i Albert Socas s'encarregaven de "Dicció i ortofonia"; Sergi Mateu i Teresa Monsegur de "Expressió corporal"; Manuel Reguera Saumell feia "Dramatúrgia"; Pere Daussà, "Direcció i escenificació teatral"... Complementant el programa, i gràcies als infinits contactes, a nivell internacional, de Ricard Salvat, s'articulava una "Aula Lliure" específicament centrada en l'àmbit teatral, que va poder comptar amb noms com ara Judith Malina i Julian Beck, fundadors del Living Theatre, Núria Espert, Ángel Alonso, el Magic Circus, Salvador Távora, la companyia La Guadaña, el Grup Kaddish...

La preparació i els assajos del muntatge sobre Salvat Papasseit es portaven a terme després de les classes ordinàries, és a dir a partir de les deu de la nit. L'espectacle es va "preestrenar", el febrer de 1975, a l'Hospital Psiquiàtric de Sant Boi, i en algunes representacions de caire privat. Finalment, *Salvat Papasseit. L'avantguarda dels anys vint / Salvat Papasseit i la seva època*, es va estrenar el 20 i 21 de maig de 1976 a l'Antiga Capella de l'Hospital de la Santa Creu, a Barcelona, i a la I Setmana de Teatre Independent de l'Hospitalet (organitzada per l'EEA, i que va tenir lloc del 7 al 13 de juny), a la Plaça dels Avis situada davant de l'Escola. Estava dirigit per Ricard Salvat i comptava amb escenografia i figurins d'Antoni Fàbregas. Aquest va ser el darrer espectacle públic, segons ens consta, realitzat per "l'EADAG de l'Escola d'Estudis Artístics de L'Hospitalet" (com diu al programa de mà). El treball de creació d'aquest muntatge va comportar un període de recerca documental, de realització d'entrevistes

amb personatges que haguessin conegut personalment el poeta, com ara Emili Eroles o J. V. Foix. Mitjançant aquest material teòric, i el treball de les escenes, amb improvisacions i nombroses proves, es va anar definint gradualment els personatges i els temes.

L'obra constava de dues parts: la primera, titulada *Només sóc poeta*, es tractava d'un recital dramatitzat de textos de Salvat Papasseit i altres autors de l'avantguarda catalana; la segona, *Però la joia és meva*, tenia un contingut més biogràfic i ideològic, tractant la vida i l'obra del poeta. La censura va posar problemes a la primera part, per tant a la I Setmana de Teatre de L'Hospitalet només es va estrenar la segona. Uns dies després, *Només sóc poeta* es va estrenar al petit teatre que hi havia a l'Escola. L'ajudant de direcció de Salvat per aquell muntatge va ser Ricard Pedreira, provinent també de l'EADAG. Com a únic alumne provinent de la branca de Direcció, Pedreira va estrenar, durant el curs 1976-1977, una adaptació feta per ell mateix del text *El Samurai*, d'Antonin Artaud. Dins dels tallers que periòdicament realitzaven els alumnes de l'Escola, tenim notícia de la representació de dues obres: *Oración*, de Fernando Arrabal, i *Tot esperant l'esquerrà* (Waiting for lefty), de Clifford Odets.

L'espai destinat a la secció de Teatre, on s'assajava i es feien les representacions, es trobava a l'últim pis de l'Escola. Tot i les seves reduïdes dimensions, permetia la disposició del públic i la celebració de l'espectacle. No era la Cúpula del Coliseum, però almenys tampoc era el local petit i estret del carrer Brusi.

## **Cinema**

Seguint la concepció pedagògica que es va aplicar a l'EEA, emmirallant-se en la Bauhaus, la secció de Cinema estava encapçalada per dos directors cinematogràfics, que estaven en actiu i per tant, podien oferir un apropament pràctic als alumnes de l'ofici de fer cinema. Pere Balañà s'havia format a l'Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid, que als anys seixanta va aconseguir consolidar tota una generació de cineastes, que van integrar l'anomenat "Nuevo Cine Español", amb noms com Mario Camus, Miguel Picazo, Francisco Regueiro i, sobretot, Carlos Saura. Pere Balañà també es va relacionar amb "l'Escola de Barcelona" (Pere Portabella, Ricard Bofill, Gonzalo Suárez, José M. Nunes, Jaime Camino...), sobretot en el seu darrer film, *El último sábado* (1966). Salvat havia escollit com a responsable màxim de la secció de Cinema a un dels pocs representants del que es podria qualificar com el "cinema català". Al costat de

Balañà hi havia Jordi Cadena, un director jove que en aquells moments estava a punt de començar el que seria el seu primer llargmetratge, *L'obscura història de la cosina Montse* (1977).

L'Aula de Cinema també va comptar amb la participació de destacats professionals de la cinematografia catalana, durant els dos cursos i escaig en què l'EEA va funcionar. Noms com Tomàs Pladevall, que feia classes de direcció de fotografia; Josep M. Forn, de direcció; Josep Anton Giner, de producció; Ricard Albiñana, de càmera; Domènec Font, Ramon Sala, Joan Lorente i Alfons Garcia Seguí, d'aspectes teòrics, etc. Carles Duran i Antoni Ribas també van col·laborar, durant un breu lapse de temps, amb la secció de Cinema de l'EEA. Dins l'Aula Lliure, es van organitzar múltiples sessions —algunes obertes a tots els alumnes de l'Escola— com ara xerrades d'Arnau Olivar sobre Lucchino Visconti, o de José Luis Guarner sobre el cinema dels anys setanta. L'EEA també va comptar amb la presència de diversos cineastes, que comentaven els seus propis films: José M. Nunes, Antoni Padrós (amb la seva polèmica pel·lícula *Look out*), Helvio Soto (amb *Voto+fu-sil*), Josep M. Forn o el mateix Pere Balañà. També s'organitzaven projeccions de pel·lícules del cinema clàssic, com ara *Qué viva Méjico* d'Eisenstein, o *La Passió de Joana d'Arc*, de Carl Theodor Dreyer. Cal destacar el seminari que va impartir Giuseppe Cino, sotsdirector en aquella època del prestigiós Centro Sperimentale de Cinematografia di Roma, amb un programa preparat sota l'advocació de Roberto Rossellini. La presència del cineasta italià arribava gràcies a l'amistat de Ricard Salvat amb el productor uruguaià Danilo Trelles.

Malgrat aquest programa pedagògic, la varietat d'activitats “extraescolars” i el nivell del professorat, la secció de Cinema va ser la més conflictiva de l'EEA. La concepció principal del sistema pedagògic de l'Escola, “aprendre treballant”, per mitjà inductiu i no pas deductiu, era terriblement costosa en el camp cinematogràfic, on el cost dels materials era (i segueix sent, malgrat tots els avenços tecnològics) elevadíssim. A més, l'Aula de Cinema era la més massificada (constava de cinquanta-dos alumnes), o sigui que encara era més difícil dotar la secció de material i recursos per a tothom, per la qual cosa l'Escola llogava el material temporalment. Els alumnes, no prou satisfets amb aquest material, es van organitzar en assemblea a l'inici del curs 1976-1977, on van redactar un manifest on criticaven Ricard Salvat i en demanaven la seva dimissió, criticaven la majoria de professors de la secció de Cinema, criticaven els actes externs que l'Escola havia organitzat l'estiu anterior —entre ells l'Homenatge a Berlanga— i, finalment, es lamentaven dels pocs recursos tècnics que els oferia l'Escola per

contribuir al seu aprenentatge del llenguatge cinematogràfic. Ara bé, malgrat aquesta actitud bel·ligerant dels alumnes, l'Aula de Cinema va començar a donar els seus fruits durant el segon any acadèmic. Noms com el d'Agustí Villaronga van sortir de l'Escola i van acabar treballant professionalment, i un sector de l'aula va col·laborar en la realització del curtmetratge que Jordi Cadena va dedicar al disc que el cantant Ramon Muntaner havia dedicat als poemes de Miquel Martí i Pol. Altres noms que van sorgir de l'Aula de Cinema van ser Antoni Chavarrías, Pel·legrí Vivó, Francesc Palmer, Amat Carreras i Francesc Prieto.

Paral·lelament a l'activitat pedagògica, l'Escola d'Estudis Artístics va expandir el seu camp d'acció a la ciutat de L'Hospitalet, on de seguida va inserir-se, programant un seguit d'activitats públiques, i "fent-se visible" pels ciutadans. També hi havia una voluntat de l'Ajuntament que l'Escola es projectés cap a la ciutat, per esdevenir alguna cosa més que una simple institució docent. De totes les activitats d'àmbit municipal que es van programar, Joan Maria Minguet en destaca tres: la I Setmana de Teatre, l'Homenatge a Luis García Berlanga i els Cursos d'Animació Cultural.<sup>61</sup>

### **I Setmana de Teatre de L'Hospitalet de Llobregat**

La I Setmana de Teatre de L'Hospitalet de Llobregat va tenir lloc del 7 al 13 de juny de 1976, és a dir, a la fi del primer curs acadèmic que la escola va estar en funcionament. Es tractava d'una activitat tangencial al desenvolupament del curs, fora del seu marc original. Aquella setmana teatral va ser organitzada en el marc dels Festivals Populars d'Estiu que l'Ajuntament de L'Hospitalet venia alguns anys organitzant, i tenia un objectiu simple i clar: apropar el teatre a una ciutat suburbial com L'Hospitalet. La Setmana de Teatre tenia tres camps d'acció bàsics: les representacions teatrals pròpiament dites (més de vint), una sèrie de taules rodones al voltant del tema "Teatre popular", i una secció dedicada al teatre infantil.

Entre les obres que es van poder veure, podem destacar: *Sobre emigrantes*, a partir de textos de Ruzzante, Labordeta i Gil Novales (Teatro de la Ribera, Saragossa);

---

<sup>61</sup> Íbidem, P. 20.

*Woyzek*, de G. Büchner (El Búho); *Ratas y rateros*, espectacle basat en *El retaule del flautista*, de Jordi Teixidor (Grupo Internacional de Teatro); *El caracol desnudo* (Grup 69); *Juan de Mairena (Homenaje a Machado)* (Fábula rasa); *El dragón*, d'E. Schwartz (GAT, L'Hospitalet); *Les criades i Estricta vigilància*, de Jean Genet (Grup de Teatre Experimental de Sant Marçal); *La pau retorna a Atenes*, de Rodolf Sirera (Grup de la Sala Casal de Mataró); *Dispara, Flanagan!*, de Jordi Teixidor (El Globus, Terrassa); *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya*, de Maria Aurèlia Capmany i Xavier Romeu (Grup La Roda); i l'espectacle de l'EEA que ja hem comentat, *Però la joia és meva* (segona part de *Salvat Papasseit i la seva època*). De tota la programació de la I Setmana de Teatre, els dos espectacles de Jean Genet presentats pel Grup de Teatre Experimental de Sant Marçal van ser els que van gaudir d'una recepció més entusiasta per part del públic, probablement per la seva potència expressiva i eròtica, rarament visible als escenaris d'una ciutat com L'Hospitalet.

Pel que fa a les taules rodones, van passar per L'Hospitalet diversos professionals del món del teatre de renom, com ara Manuel de Pedrolo, Joan de Sagarra, José Monleón, Fabià Puigserver, Iago Pericot, Francesc Candel, Jordi Teixidor i molts d'altres.

El model de la I Setmana de Teatre de L'Hospitalet tenia els referents de Vitòria i Conca, però la que fou la primera i darrera edició d'aquest festival no va tenir l'èxit de públic que s'esperava des de l'Escola d'Estudis Artístics. En aquest sentit, i tal com declarava Ricard Salvat en una carta de rèplica a Xavier Fàbregas al diari *Avui* (27-VI-1976), només el fet que la I Setmana de Teatre hagués comportat l'estrena de set espectacles a L'Hospitalet, la representació de tants d'altres i la realització de set taules rodones sobre "Teatre popular", ja eren alguna cosa en comparació amb el trist i magre panorama cultural i teatral que es vivia a Catalunya.

### **Homenatge a Berlanga, un cineasta censurat**

L'Homenatge a Luis García Berlanga es va incloure igualment en el marc dels Festivals Populars d'Estiu de 1976. L'homenatge va consistir en la projecció (pública i a l'aire lliure) de tota la filmografia del director valencià, exceptuant *Tamaño natural* (1973), que estava prohibida per la Censura. El cicle es va celebrar del 21 al 25 de juliol de 1976, i també va comptar amb un seguit de taules rodones, dedicades a tractar i



analitzar l'obra cinematogràfica de Berlanga, on hi van participar noms com ara: Romà Gubern, Joaquim Marco, Francesc Bellmunt, Marcel Oms, Alfons Garcia Seguí, José Luis Guarner, Ramon Font, Emiliano Piedra, Enric Llovet, Miquel Porter, Domènec Font, Basilio Martín Patino, José M. Nunes o Emma Penella. Els actes, que van ser inaugurats a càrrec de l'historiador Ricardo Muñoz Suay, es van celebrar al Parc de Can Boixeres de L'Hospitalet.

Aquest homenatge i recuperació de Berlanga, organitzat immediatament després de la prohibició, per part de la Censura, del seu film, responia a una voluntat de l'Escola de reconeixement cap a la tasca artística de resistència i intel·ligència que havia realitzat Berlanga. Historiadors, teòrics i crítics de cinema van donar la dimensió intel·lectual a l'acte, però les projeccions a l'aire lliure de les seves pel·lícules van constituir un intent més de l'Escola de portar la cultura —en aquest cas, el cinema— als ciutadans, per convertir-lo en quelcom “realment” popular (i els films de Berlanga anaven molt bé per aquest tipus de propòsit).

En una mena d'homenatge paral·lel a un altre cineasta espanyol compromès, també es van projectar les pel·lícules de Basilio Martín Patino: *Canciones para después de una guerra* (1976) i *Queridísimos verdugos* (1977). El primer film era un documental enregistrat aquell mateix any i prohibit per la Censura, construït a partir d'imatges d'arxiu i entrevistes a diverses i reconegudes folclòriques espanyoles, com ara Imperio Argentina, Estrellita Castro, Lola Flores i Celia Gámez. El segon film, també documental, s'havia rodat en secret durant el 1971. No es va acabar de muntar fins el 1973 i no va ser estrenat a les sales comercials espanyoles fins el 1977, dos anys després de la mort del dictador. Es tractava d'un documental que oferia una visió de la situació de la pena de mort a Espanya, per tant no cal dir fins a quin punt era elevat el seu grau de subversió i d'atac al règim. L'EEA, per tant, havia acollit la preestrena en exclusiva d'aquest documental, en un acte d'adhesió i solidaritat amb aquest cineasta, nascut a Salamanca el 1930.

### **Els Cursos d'Animació Cultural**

Els Cursos d'Animació Cultural (CAC), ja constaven en l'organigrama previ del Patronat Municipal de Cultura, tenien una autonomia considerable, però depenien de l'Escola d'Estudis Artístics i del seu planter de professors. L'objectiu dels cursos era senzill, però força innovador per aquella època: apropar les arts, el teatre, el cinema i la

música a les escoles públiques de L'Hospitalet. Els alumnes de segona etapa de l'EGB, uns 10.200, segons les dades de l'Ajuntament, rebrien uns seminaris, entre teòrics i pràctics, compostos de sis lliçons cadascun. Els CAC es van realitzar a 85 dels 88 centres escolars existents en aquell moment a L'Hospitalet, per tant podem assegurar que la seva implantació a la ciutat va ser pràcticament total. Durant el curs 1975-1976 es van portar a les escoles els cursos corresponents a la música i el teatre. L'activitat centrada en el teatre, destinada als alumnes de 5è i 6è d'EGB (nens de 10 i 11 anys) consistia en una xerrada explicativa i una petita representació teatral, i constava de les següents sis lliçons:

- 1- "Introducció al teatre", per Àngel Alonso, i una representació del grup El Galliner.
- 2- "La tragèdia", per Alberto Miralles i el grup Cátaros.
- 3- "La comèdia a través del temps", per Erika Bornay i el grup EADAG de l'EEA, sota la direcció de Trino Trives.
- 4- "William Shakespeare", per Trino Trives i el grup EADAG de l'EEA.
- 5- "Teatre castellà", per Àngel Alonso i el grup El Galliner.
- 6- "Teatre contemporani", pel grup Strepit.

Com podem veure, es va dissenyar un programa educatiu que intentava tractar diferents períodes i gèneres teatrals, per tal de dotar als nens una visió general del fet escènic, des de la part més introductòria fins al teatre que s'estava fent en aquell moment (aspecte innovador, i que ens atreviríem a afirmar que no succeeix a les escoles ni a l'actualitat, on sembla que tot el teatre s'acaba a *Rinconete y Cortadillo* o *El retablo de las maravillas*, dues de les peces curtes de Cervantes més representades).

A l'àrea musical el programa estava compost també per sis lliçons, coordinades per Miquel Gaspà. Coneixem el programa del curs 1976-1977, però desconeixem els noms dels qui van intervenir a cada sessió:

- 1- El so.
- 2- La música a l'Edat Mitjana, el Renaixement i el Barroc.
- 3- Els elements de la música i els instruments musicals.
- 4- Música clàssica i contemporània.

5- Compositors catalans i espanyols.

6- El *jazz*.

Un programa ampli, que anava des de l'estudi de l'element físic del so fins al *jazz*, la música popular per excel·lència (després substituïda pel *rock n'roll*) del segle XX. Resulta estimulant comprovar la inclusió de la música contemporània al programa, segurament per influència de Gabriel Brncic, fet que demostra la intenció de l'Escola d'apropar tota forma de cultura als ciutadans i, a més, no quedar-se en allò més fàcil o accessible sinó intentar, com a mínim, donar a conèixer els llenguatges més avantguardistes o trencadors del moment.

Durant el curs 1976-1977 també es van inaugurar les sessions del CAC dedicades al cinema, que van coordinar Josep M. Català i Julián Álvarez. Cada lliçó teòrica anava acompanyada d'unes il·lustracions mitjançant pel·lícules o diapositives relacionades amb la matèria tractada. El programa de les lliçons va ser el següent:

- 1- El trucatge com a recurs tècnic-narratiu.
- 2- L'animació cinematogràfica.
- 3- Planificació o manipulació de les nocions de temps i d'espai.
- 4 i 5- Noció de ritme i continuïtat a través de les escenes de transició i de la particular utilització del so.
- 6- Interpretació: l'actor dins de l'estructura narrativa.

Aquest programa, com es pot comprovar molt més ambiciós i complex, anava destinat tan sols als alumnes de 8è d'EGB (nens i nenes de 13 anys). Tot i així, és revelador de la seriositat amb la qual l'Escola va afrontar aquest tipus d'activitat pedagògica destinada a les escoles. Un programa tan variat, rigorós i ambiciós (no sabem fins a quin punt els nens podien assimilar tanta informació, o si almenys els servia per adquirir unes nocions bàsiques) demostra que, ja que es feien les coses, s'havien de fer bé. Pel fet que es tractés d'una activitat destinada als escolars, aquesta no havia de ser menys seriosa ni menys preparada que qualsevol altra que tingués lloc dins l'Escola, i això és un fet que revela la voluntat de l'EEA d'inserir-se en el teixit social de L'Hospitalet.

### **Tancament de l'Escola d'Estudis Artístics**

L'Escola va arribar a començar el que seria el seu tercer curs acadèmic, el 1977-1978, al qual s'hi havien pre-inscrit alguns alumnes. L'activitat docent, però, només va poder ser duta a terme fins el mes febrer de 1978, moment en que el tancament de l'Escola va ser un fet consumat. La plantilla de professors s'havia reduït, però per correspondència de l'època podem deduir que encara hi quedaven Salvat, com a director, i Carme Serrallonga, Montserrat Prat, Pere Balañà, Joan Vila Grau, Joan Salvat, Ricard Pedreira, Pere Mora, Ramon Sala, Gabriel Brncic, Javier Navarrete, Pere Daussà i Francesc Rodon com a professors. Oficialment, el curs no es va arribar a iniciar, però per voluntat d'alguns professors i alumnes les classes es van seguir realitzant fins el febrer. El 18 d'octubre de 1977, Joan Perelló, el nou alcalde de L'Hospitalet (després de Vicenç Capdevila) va firmar un document adreçat a Ricard Salvat, com a director general de l'Escola, en el qual se li comunicava que les classes de l'EEA quedaven ajornades fins a començaments de 1978. Mentrestant, l'Ajuntament elaboraria un dossier complet sobre el funcionament i les activitats desenvolupades per l'Escola per a lliurar-lo a la futura Conselleria de Cultura de la Generalitat de Catalunya, per tal que se'n fes càrrec.

Durant el mes de novembre de 1977, tant Ricard Salvat com part dels professors i de l'alumnat van intentar que l'Escola continués en funcionament, però l'Ajuntament no es va comprometre a res. A començaments de 1978, el tancament de l'EEA era un fet definitiu. A partir del seu tancament, es va obrir un debat a L'Hospitalet sobre la continuïtat o no d'una Escola d'Art a la ciutat, malgrat que sense els mateixos protagonistes. La conclusió va acabar sent negativa, i els nous Ajuntaments democràtics es van decantar per altres opcions, més descentralitzades, com el naixement e les Aules de Cultura als barris hospitalencs, en els qual s'organitzarien tallers d'art, de música, de teatre, etc.

Els factors que havien permès el naixement de l'EEA ja no eren els mateixos: l'alcalde Vicenç Capdevila havia sigut substituït per Joan Perelló, i l'ambició i magnitud de la proposta era totalment desproporcionada en relació a les subvencions i ajuts que rebia per part de l'Ajuntament de L'Hospitalet. Igualment, les tensions de Ricard Salvat amb el consistori municipal, amb motiu de la seva negativa d'incrementar les partides dedicades a l'Escola, així com les tensions entre el propi alumnat i alguns professors, sobretot els de cinema, van acabar per possibilitar un tancament que, potser si tots plegats haguessin anat més "a una", no s'hauria produït. Però, sobretot, cal

considerar que l'Escola d'Estudis Artístics de L'Hospitalet va néixer en una època de canvis, la Transició espanyola. La mort de Franco i la posterior restauració de la democràcia, va crear una etapa de convulsions polítiques, socials i culturals. Tot estava a punt de començar (de nou) i totes les (possibles) parts implicades volien sortir-hi guanyant. En una zona suburbial com L'Hospitalet, la politització de tots els aspectes de la vida era un fet, i en un clima semblant, un projecte jove i fràgil com l'EEA no va suportar tantes pressions, i va acabar morint abans d'arribar, ni tan sols, a la infància.

Finalitzava d'aquesta manera l'Escola d'Estudis Artístics de L'Hospitalet i, al mateix temps, l'esperit de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual.

Cent seixanta-cinc muntatges teatrals sorgits al voltant de l'Escola en divuit anys, de 1960 a 1978, i tota una generació d'actors i directors teatrals, són el llegat que ha quedat de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual. S'acabava un ambiciós projecte pedagògic, iniciat per Ricard Salvat i Maria Aurèlia Capmany gràcies a la voluntat d'Alexandre Cirici Pellicer. Un projecte que havia nascut en els temps de la dictadura i que moria, precisament, just quan arribava la democràcia al nostre país.

Realment, hi ha algunes coses en aquest món ben difícils d'entendre...

## ANNEX

### Teatrografia detallada de l'EADAG i la Companyia Adrià Gual

#### 1960

*Anthologie lyrique*, de Salvador Espriu. Recital de poesia. EADAG. Direcció escènica: Ricard Salvat. Intèrprets: Danielle Provençal... Traducció: Jordi Sarsanedas. 3 de març de 1960, Cúpula del Coliseum, Barcelona.

*Recital de poemes*, de Joan Maragall. EADAG. Direcció escènica: Ricard Salvat. Extret exclusivament del llibre de J. M. Garcia Ferrer i Martí: Rom *Ricard Salvat*, Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, Barcelona, 1998: evocació del poeta a càrrec de Jordi Maragall i Noble; Intèrprets: Natàlia Solernou, Rosa Muniesa, Maria Teresa Rovira, Mercè Costas, Francesc Xavier Argelaguet, Josep Montanyès, Francesc Nel·lo, Yahori Maymí, Ferran Garcia, Marià Jaime, Adrià Gual Dalmau, Jaume Borràs, Vicenç Olivares, Antoni Millà, Manuel Domínguez. Tria de poemes: Carme Serrallonga. 1960, Cúpula del Coliseum, Barcelona.

*El desert dels dies*, de Maria Aurèlia Capmany. EADAG. Direcció escènica: Ricard Salvat. Regidoria: Francesc Xavier Argelaguet. Traspunt: Ferran Garcia. Escenografia: Albert Ràfols-Casamada. Figurins: Maria Girona. Es conserven fotografies de 25 cartells de VVAA. Intèrprets: Yahori Maymí (Home 1r), Ferran Garcia (Home 2n), Jaume Borràs (Home 3r), Marià Jaime (Taverner), Núria Picas (La Rossa), Josep Montanyès (Eloi), Francesc Nel·lo (Daniel), Adrià Gual Dalmau (Tomàs), Maria Tubau (Lia), Montserrat Martí (La Dona), Manuel Trilla (Sr. Carol), Carme Miranda (Mònica), Carme Fortuny (Martina), Pere Zanui (Pare), Antoni Canal (Alfred), Josep Maria Segarra (Oncle Miquel). 9 de juliol de 1960, Cúpula del Coliseum, Barcelona.

*El Rinoceronte*, de Eugène Ionesco. Lectura-Espectacle. EADAG. Traducció: Maria Aurèlia Capmany. Adaptació: Ricard Salvat. Direcció escènica: Francesc Xavier Argelaguet. Escenografia: Domènec Solanes. Intèrprets: Rosa Muniesa (Ama de casa), Maria Papasseit (Mujer del colmado), José Fernández (Juan), Claudi Garcia (Béranger), Carmen Miranda (Camarera), Marià Jaime (Hombre del colmado), Josep Maria Segarra (El lògic), Fernando García (El señor viejo), Emiliano Carilla (El dueño del café), Maria Tubau (Daysi), Francisco Martín (Botard), Antoni Canal (Dudard), Jaume Borràs

(Señor Papillón), Natàlia Solernou (Señora Boeuf), Josep Montanyès (Bombero), Manuel Domínguez (Otro señor viejo). 9 de juliol de 1960, Cúpula del Coliseum, Barcelona. Altres representacions: 10 de juliol de 1960.

*La jugada*, de Joan Brossa. EADAG. Direcció escènica: Moisès Villèlia. Escenografia: Moisès Villèlia. Figurins: Moisès Villèlia. Intèrprets: Rosa Muniesa (Cambrera), Carme Fortuny (Noia), Josep Montanyès (Noi), Francesc Nel·lo (Compte), Antoni Canal (Epíleg). Canvis de repartiment: A "Homenaje a Joan Brossa" (representació de *La Jugada* i *El bell Lloc*): Marià Jaime en lloc d' Antoni Canal. 19 de novembre de 1960, Teatre de la Societat "La Concòrdia", Cabriels. Cicle/Festival: III Sessió sobre Teatre. Altres representacions: Homenaje a Joan Brossa (representació de "La Jugada" i "El bell Lloc"), Cúpula del Coliseum, (Barcelona, del 2 al 4 de juny 1961). Observacions: L'equip artístic es repeteix a totes les sales.

*La pell de brau*, de Salvador Espriu. EADAG. Direcció escènica: Ricard Salvat. Intèrprets: Francesc Xavier Argelaguet, Antoni Canal, Manuel Domínguez, Carme Fortuny, Claudi Garcia, Marià Jaime, Josep Montanyès, Francesc Nel·lo, Manuel Núñez, Josep Maria Segarra, Ernest Serrahima, Maria Tubau. 30 de novembre de 1960, Cúpula del Coliseum, Barcelona. Altres representacions: 29 de novembre de 1960 (en privat) i 1 i 2 de desembre 1960. Observacions: Col·laboració: Carme Serrallonga, Maria Aurèlia Capmany, Montserrat Costa, Maria Girona i Albert Ràfols-Casamada.

*La farsa del castillo*, de Jean Cocteau. Monòleg. EADAG. Direcció escènica: Antoni Canal. Intèrprets: Antoni Canal. 12 de novembre de 1960, Sección universitaria del Círculo Sabadellés, Sabadell. Altres representacions: Presentat pel Club Universitario de Tortosa, Saló d'actes de l'Institut (Tortosa, 2 d'abril 1961); Fiesta del libro 1961, Biblioteca popular "Sant Antoni Maria Claret" (Sallent, 22 d'abril 1961 i sembla que també es representà el 23 d'abril 1961). Observacions: L'espectacle presentat el dia 12 de novembre 1960 a la Sección universitaria del Círculo Sabadellés, formava part, juntament amb *La ciega (Die Blinde)*, *El fantasma de Marsella*, *Oración*, *Los hermanos hombres*, i *Horas de vida*, del recull titulat "Sesión de Teatro Experimental". A la Biblioteca popular "Sant Antoni Maria Claret" es va tornar a presentar juntament amb *Recital de poesías*, *Demà m'aixecaré* i *El bell lloc*. L'equip de direcció es repeteix a totes les sales.

*La ciega (Die Blinde)*, de Rainer Maria Rilke. EADAG. Direcció escènica: Josep Maria Segarra. Intèrprets: Carme Fortuny, Claudi Garcia. 12 de novembre 1960, Sección universitaria del Círculo Sabadellés, Sabadell.

*El fantasma de Marsella*, de Jean Cocteau. EADAG. Direcció escènica: Francesc Xavier Argelaguet. Intèrprets: Maria Tubau. 12 de novembre 1960, Sección universitaria del Círculo Sabadellés, Sabadell.

*Oración*, de Fernando Arrabal. EADAG. Direcció escènica: Claudi Garcia. Intèrprets: Carme Fortuny, Claudi Garcia. 12 de novembre 1960, Sección universitaria del Círculo Sabadellés, Sabadell.

*Los hermanos hombres*, d'Antoni Vilar. EADAG. Direcció escènica: Claudi Garcia. Intèrprets: Maria Tubau, Francesc Xavier Argelaguet. 12 de novembre de 1960, Sección universitaria del Círculo Sabadellés, Sabadell.

*Horas de vida*, de Jacinto Grau. EADAG. Direcció escènica: Antoni Canal. Intèrprets: Carme Fortuny, Antoni Canal, Jaume Borràs. Canvis de repartiment: A Tortosa: Maria Tubau en lloc de Carme Fortuny. 12 de novembre de 1960, Sección universitaria del Círculo Sabadellés, Sabadell. Altres representacions: Presentat pel Club Universitario de Tortosa, Saló d'actes de l'Institut (Tortosa, 2 d'abril de 1961).

## **1961**

*Mort d'home*, de Ricard Salvat. EADAG. Música original: Josep Maria Mestres Quadreny. Direcció escènica: Ricard Salvat. Regidoria: Francesc Xavier Argelaguet. Escenografia: Albert Ràfols-Casamada. Figurins: Maria Tubau / Models Srta. Tubau: Pere Rovira. Accessoris: Màscares: Maria Tubau / Joies: Alfons Serrahima. Es conserven fotografies de 16 cartells de VVAA. Il·luminació: Josep Ruiz Lifante. Intèrprets: Maria Tubau (Geruta), Claudi Garcia (Feng), Ernest Serrahima (Amleth), Carme Fortuny (Ofèlia), Josep Maria Segarra (Ombra), Antoni Canal (Home 1er), Josep Montanyès (Home 2on), Francesc Nel·lo (Fortimbràs), Núria Albafull (Cor de Ploradores), Montserrat Barbat (Cor de Ploradores), Rosa Maria Espinet (Cor de Ploradores), Montserrat Martí (Cor de Ploradores), Montserrat Ramos (Cor de



Ploradores). 10 de gener 1961, Cúpula del Coliseum, Barcelona. Altres representacions: No especifica els dies.

*Recital antología*, de Salvador Espriu. EADAG. Direcció escènica: Antoni Canal. Intèrprets: Maria Tubau, Jaume Borràs, Antoni Canal, Miguel Domínguez. Selecció de poemes: Maria Aurèlia Capmany. 2 d'abril 1961, Saló d'actes de l'Institut, Tortosa. Observacions: Presentat pel Club Universitario de Tortosa.

*El fantasma de Marsella*, Jean Cocteau. Monòleg. EADAG. Direcció escènica: Antoni Canal. Intèrprets: Maria Tubau. 2 d'abril 1961, Saló d'actes de l'Institut, Tortosa. Observacions: Presentat pel Club Universitario de Tortosa.

*Los hermanos hombres*, de Antoni Vilar. EADAG. Direcció escènica: Antoni Canal. Intèrprets: Maria Tubau, Antoni Canal, Jaume Borràs. 2 d'abril 1961, Saló d'actes de l'Institut, Tortosa. Observacions: Presentat pel Club Universitario de Tortosa. Premis: Finalista del premio ciudad de Barcelona 1961 (peça teatral).

*La trompeta y los niños*, de Juan Germán Schroeder. EADAG. Muntatge musical: Albert Boixareu. Direcció escènica: Juan German Schroeder. Regidoria: Josep Montanyès. Escenografia: Francisco Todó. Accessoris: Cavall: Juguetes TIC-TAC. Il·luminació: Josep Ruiz Lifante. Intèrprets: Núria Mela (Tía Dulce), Natàlia Solernou (Tía Carlota), Manuel Domínguez (Chico), Josep Maria Segarra (El Sacristán, El mozo), Carme Fortuny (La sonámbula, Ana), Claudi Garcia (El coco, El presidente del Casino), Jaume Borràs (El Rey de Espadas, El Jefe de estación), Celeste Fox (La ecuyère), Manuel Núñez (El limpiachimeneas, El carbonero), Maria Tubau (Margot), Roden (François -prestidigitador-). Interpretació musical: Tomàs Busquets (trompeta). 13 d'abril de 1961, Cúpula del Coliseum, Barcelona. Altres representacions: no especifica els dies. Premis: Premio de Teatro Ciudad de Barcelona 1959 a la peça teatral.

*Recital de poesias*, de Rainer Maria Rilke. EADAG. Traducció: José Maria Valverde. Intèrprets: Maria Isabel Giner, Antoni Canal. 22 d'abril de 1961, Biblioteca popular "Sant Antoni Maria Claret", Sallent. Fiesta del Libro 1961. Altres representacions:

sembla que també es representà el 23 d'abril 1961. Observacions: Representat juntament amb *La farsa del castillo*, *Demà m'aixecaré* i *El bell lloc*.

*Demà m'aixecaré*, de Ricard Salvat. Pantomima. EADAG. Intèrprets: Antoni Canal. 22 d'abril 1961, Biblioteca popular "Sant Antoni Maria Claret", Sallent. Fiesta del Libro 1961. Altres representacions: sembla que també es representà el 23 d'abril de 1961. Observacions: Representat juntament amb *La farsa del castillo*, *Recital de poesías* i *El bell lloc*.

*El bell lloc*, de Joan Brossa. EADAG. Direcció escènica: a la Cúpula del Coliseum, Moisès Villèlia. Intèrprets: Núria Albafull, Tomàs Coromina, Rosa Muniesa. Canvis de repartiment: A "Homenaje a Joan Brossa" (representació de *La Jugada* i *El bell Lloc*), Josep Montanyès en lloc de Tomàs Coromina. 22 d'abril de 1961, Biblioteca popular "Sant Antoni Maria Claret", Sallent. Fiesta del Libro 1961. Altres representacions: sembla que també es representà el 23 d'abril de 1961; "Homenaje a Joan Brossa" (representació de *La Jugada* i *El bell Lloc*), Cúpula del Coliseum, (Barcelona, del 2 al 4 de juny de 1961). Observacions: A la Biblioteca popular "Sant Antoni Maria Claret", representat juntament *La farsa del castillo*, *Recital de poesías* i *Demà m'aixecaré*.

*Trabajos de amor perdidos*, de William Shakespeare. EADAG. Versió: Ricard Salvat. Coreografia: Maria Aurèlia Capmany. Direcció escènica: Ricard Salvat. Ajudant de direcció: Maria Aurèlia Capmany. Regidoria: Adrià Gual Dalmau. Escenografia: Josep Maria Garcia Llorc. Figurins: Maria Girona. Construcció escenogràfica: Alumnes EADAG. Intèrprets: Claudi Garcia (Fernando -rey de Navarra-), Josep Maria Segarra (Longaville), Josep Ruiz (Dumaine), Antoni Canal (Birón), Francisco Egea (Paje), Adrià Gual Dalmau (Dull), Manuel Núñez (Costar), Francesc Nel·lo (Don Adriano de Armado), Ramon Vila (Moth), Celeste Fox (Jaquineta), Jaume Borràs (Boyot), Maria Tubau (Princesa), Rosa Maria Espinet (Maria), Núria Mela (Catalina), Carme Fortuny (Rosalina), Jaume Làzaro (Sir Nataniel), Josep Montanyès (Holofernes), Ernest Serrahima (Marcade). Canvis de repartiment: Al Centre Parroquial Sant Josep (Badalona), Eduard Araujo (Paje) en lloc de Francisco Egea. Interpretació musical: A totes les sales, Salvador Gratacòs (Flauta), Javier Trota (Violoncel). 6-VIII-61, Castell de Castelldefels, Castelldefels. I Festival de Castelldefels. Altres representacions:

Centre Parroquial Sant Josep (Badalona, 28 d'octubre de 1961). Observacions: L'equip artístic i tècnic es repeteix a totes les sales.

*Trabajos de amor perdidos*, de William Shakespeare. EADAG. Adaptació: Ricard Salvat. Direcció escènica: Ricard Salvat. Escenografia: Émile Marzé. Figurins: Maria Girona. No consta el repartiment. 8 de novembre de 1961, Cúpula del Coliseum, Barcelona. Altres representacions: 9, 10 i 12 de novembre de 1961.

## 1962

*Algú a l'altre cap de peça*, de Manuel de Pedrolo. EADAG. Direcció escènica: Maria Aurèlia Capmany. Escenografia: Fabià Slèvia (Fabià Puigserver). Intèrprets: Josep Maria Segarra (Vella), Maria Tubau (Xicota), Francesc Nello (Cal), Josep Montanyès (Set), Marià Jaime (Bla), Adrià Gual Dalmau (Individu). 22 de febrer de 1962, Cúpula del Coliseum, Barcelona. Altres representacions: del 23 al 25 de febrer de 1962.

*20 años de poesia española*, segons l'antologia de Josep Maria Castellet. EADAG. Direcció escènica: Ricard Salvat. Regidoria: a Granada, Claudi Garcia. Escenografia: a Granada, Fabià Slèvia (Fabià Puigserver) i Moisès Villèlia. Altres representacions: C. S. Can Clos PMV (6 d'abril). Intèrprets: Claudi Garcia, Antoni Canal, Maria Tubau, Fabià Puigserver, Manuel Núñez, Guillermina Gossé, Adrià Gual Dalmau, Josep Gasulla, Josep Maria Segarra, Carme Fortuny, Josep Ruiz, Núria Albafull, Margarita Lozano. Canvis de repartiment: a Granada, intervenen els mateixos actors; al Club Universitario (València): no hi ha informació del repartiment. 26 de febrer de 1962, Facultat de Dret (Universitat de Barcelona), Barcelona. Ciclo de actos de la fiesta patronal. Altres representacions: Club Universitario (València, 8 de març de 1962); Aula Magna de la Facultad de Medicina de la Universidad de Granada (Granada, 10 de març de 1962). Col·laboració: Maria Aurèlia Capmany, Josep Maria Castellet, Maria Girona i Carme Serrallonga. Amb el consell de: Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, José Ángel Valente i José Maria Valverde. No hi ha informació de l'equip artístic i tècnic de la representació al Club Universitario de València.

*A ninguna parte (Nord Enllà)*, de Ricard Salvat. EADAG. Direcció escènica: Maria Tubau i Ricard Salvat. A València, només apareix Ricard Salvat. Regidoria: Claudi

Garcia (A Granada). Escenografia: Albert Ràfols-Casamada (Al Club Universitario de València). Construcció escenogràfica: Fabià Slèvia (Fabià Puigserver). Intèrprets: Maria Tubau (Inge), Manuel Núñez (Sandre), Fabià Puigserver (Stephan), Antoni Canal (Volker). Canvis de repartiment: al Club Universitario (València): el repartiment és el mateix. 11 de març de 1962, Aula Magna de la Facultad de Medicina de la Universidad de Granada, Granada. Altres representacions: Club Universitario (València, 12 de març de 1962).

*Gran Guinyol*, de Joan Brossa. Al Teatre Talia, Companyia Núria Espert i EADAG. A la Cúpula del Coliseum, EADAG. Direcció escènica: Ricard Salvat. Escenografia: Albert Ràfols-Casamada. Figurins: Maria Girona. Construcció escenogràfica: a la Cúpula del Coliseum, Sabater i Talens. No consta el repartiment del Teatre Talia. Repartiment a la Cúpula del Coliseum: Rosa Muniesa (Dona), Marià Jaime (Home), Adrià Gual Dalmau (Pierrot), Antoni Canal (Amant), Rosa Maria Espinet (Muller), Josep Montanyès (Marit), Montserrat Roig (Colombina), Fabià Puigserver (Arlequí). 2 d'abril de 1962, Teatro Talia, Barcelona. Altres representacions: Cúpula del Coliseum (com a EADAG / Barcelona, del 29 al 31 de maig de 1962). Observacions: L'estrena al Talia estava prevista pel 27 de març de 1962. L'equip artístic es repeteix a totes les sales.

*Poesía y realidad*, segons l'antologia de Josep Maria Castellet. Muntatge èpic de Ricard Salvat. Al Teatre Talia: Companyia Núria Espert i EADAG. A la Cúpula del Coliseum: EADAG. Direcció escènica: Ricard Salvat. Escenografia: Fabià Slèvia (Fabià Puigserver). No apareix a la Cúpula del Coliseum. No consta el repartiment del Teatre Talia. Canvis de repartiment: Repartiment a la Cúpula del Coliseum, Claudi Garcia, Antoni Canal, Manuel Núñez, Carme Fortuny, Josep Maria Segarra, Josep Ruiz, Maria Tubau. 2 d'abril de 1962, Teatro Talia, Barcelona. Cúpula del Coliseum (com a EADAG / Barcelona, del 29 al 31 de maig 1962). Observacions: L'estrena al Talia estava prevista pel 27 de març de 1962.

No consta el títol, de Lope de Vega. Entremès. EADAG. Direcció escènica: Ricard Salvat. No consta el repartiment. 4 d'abril de 1962, Sala d'actes de l'Il·lustre Col·legi d'Advocats, Barcelona. I Semana UNESCO de información. Observacions: A la sala

d'actes de l'Il·lustre Col·legi d'Advocats, dins sessió d'art “El teatro, instrumento de relación y cultura”.

*Demà m'aixecaré*, de Ricard Salvat. Pantomima. EADAG. Direcció escènica: Ricard Salvat. Muntatge: al Centre Parroquial de Sarrià: Ricard Salvat. Al Centre Parroquial de Sarrià es conserva una fotografia d'un cartell de Pérez Fajardo. Intèrprets: no consta el repartiment de la Sala d'actes de l'Il·lustre Col·legi d'Advocats. Canvis de repartiment: al Centre Parroquial de Sarrià, Antoni Canal (Obrer), Jordi Isern (Cor d'obers), Fabià Puigserver (Cor d'obers), Ernest Serrahima (Cor d'obers). 4 d'abril 1962, Sala d'actes de l'Il·lustre Col·legi d'Advocats, Barcelona. I Semana UNESCO de información. Altres representacions: Centre Parroquial de Sarrià (Barcelona, 20 de maig 1962). Observacions: a la sala d'actes de l'Il·lustre Col·legi d'Advocats, dins sessió d'art “El teatro, instrumento de relación y cultura”. Al Centre Parroquial de Sarrià, dins “Teatre Popular i Pantomima”, Primera part (Pantomimes).

*Espessos nivols sobre la frontera*, de Ricard Salvat. Pantomima. EADAG. Direcció escènica: Ricard Salvat. Muntatge: al Centre Parroquial de Sarrià: Ricard Salvat. Al Centre Parroquial de Sarrià es conserva una fotografia d'un cartell de Pérez Fajardo. Intèrprets: no consta el repartiment de la Sala d'actes de l'Il·lustre Col·legi d'Advocats. Canvis de repartiment: al Centre Parroquial de Sarrià, Adrià Gual Dalmau, Josep Maria Segarra, Pilar Aymerich, Josep Ruiz Lifante, Maria Tubau, Antoni Canal. 4 d'abril 1962, Sala d'actes de l'Il·lustre Col·legi d'Advocats, Barcelona. I Semana UNESCO de información. Altres representacions: Centre Parroquial de Sarrià (Barcelona, 20 de maig 1962). Observacions: a la sala d'actes de l'Il·lustre Col·legi d'Advocats, dins sessió d'art “El teatro, instrumento de relación y cultura”. Al Centre Parroquial de Sarrià, dins “Teatre Popular i Pantomima”, Primera part (Pantomimes).

*L'aire daurat*, de Ricard Salvat. Pantomima. EADAG. Direcció escènica: Ricard Salvat. Muntatge: al Centre Parroquial de Sarrià: Ricard Salvat. Al Centre Parroquial de Sarrià es conserva una fotografia d'un cartell de Pérez Fajardo. No consta el repartiment de la Sala d'actes de l'Il·lustre Col·legi d'Advocats. Canvis de repartiment: al Centre Parroquial de Sarrià, Montserrat Roig (Noia), Fabià Puigserver (Mandari). 4 d'abril de 1962, Sala d'actes de l'Il·lustre Col·legi d'Advocats, Barcelona. I Semana UNESCO de información. Altres representacions: Centre Parroquial de Sarrià (Barcelona, 20 de maig

de 1962). Observacions: a la sala d'actes de l'Il·lustre Col·legi d'Advocats, dins sessió d'art "El teatro, instrumento de relación y cultura". Al Centre Parroquial de Sarrià, dins "Teatre Popular i Pantomima", Primera part (Pantomimes).

*El mal*, de Ricard Salvat. Pantomima. EADAG. Direcció escènica: Ricard Salvat. Muntatge: al Centre Parroquial de Sarrià: Ricard Salvat. Al Centre Parroquial de Sarrià es conserva una fotografia d'un cartell de Pérez Fajardo. No consta el repartiment de la Sala d'actes de l'Il·lustre Col·legi d'Advocats. Canvis de repartiment: al Centre Parroquial de Sarrià, Maria Tubau (Venedora de globus), Josep Nieto (Nen tímid), Adrià Gual Dalmau (Nen ric), Pilar Aymerich (Nena 1a), Montserrat Roig (Nena 2a), Guillermina Gossé (Nena 3a), Eduard Araujo (Nen pobre), Fabià Puigserver (El mal). 4 d'abril 1962, Sala d'actes de l'Il·lustre Col·legi d'Advocats, Barcelona. I Semana UNESCO de información. Altres representacions: Centre Parroquial de Sarrià (Barcelona, 20 de maig 1962). Observacions: a la sala d'actes de l'Il·lustre Col·legi d'Advocats, dins sessió d'art "El teatro, instrumento de relación y cultura". Al Centre Parroquial de Sarrià, dins "Teatre Popular i Pantomima", Primera part (Pantomimes).

*A la fira de mostres*, de Joan Argenté. EADAG. Direcció escènica: Josep Montanyès. Muntatge: Josep Montanyès. Es conserva una fotografia d'un cartell de Pérez Fajardo. Intèrprets: Carme Fortuny (Senyoreta), Claudi Garcia (Agent Comercial), Ernest Serrahima (Senyor), Josep Maria Segarra (Orchestra). 20 de maig 1962, Centre Parroquial de Sarrià, Barcelona. Observacions: Dins "Teatre Popular i Pantomima", Primera part (Pantomimes).

*El deleitoso (paso 3º)*, de Lope de Rueda. Entremès. EADAG. Direcció escènica: Josep Maria Segarra. Muntatge: Josep Maria Segarra. Es conserva una fotografia d'un cartell de Pérez Fajardo. Intèrprets: Ernest Serrahima (Lucio), Claudi Garcia (Martín), Carme Fortuny (Su mujer), Antoni Canal (Estudiante), Jordi Isern (Muchacho), Rosa Maria Espinet (Mochacha). 20 de maig 1962, Centre Parroquial de Sarrià, Barcelona. Observacions: Dins "Teatre Popular i Pantomima", I part (Pantomimes).

*Els caps canviats*, de Maria Aurèlia Capmany. Llegenda hindú. EADAG. Muntatge: Maria Aurèlia Capmany. Accessoris: màscares, Fabià Slèvia (Fabià Puigserver). Es conserva una fotografia d'un cartell de Pérez Fajardo. Intèrprets: Antoni Canal (Home

del cos perfecte), Fabià Puigserver (Home de l'intel·lecte perfecte), Pilar Aymerich (Noia), Santos Hernández (Genet del desert), Josep Ruiz Lifante (Genet del desert), Jordi Isern (Genet del desert), Evelyn Rosenkevitch (Dona del riu), Montserrat Roig (Dona del riu), Maria Tubau (Dona del riu), Ardín de la Fuente (Deessa), Eduard Araujo (Deessa), Santos Hernández (Deessa). 20 de maig 1962, Centre Parroquial de Sarrià, Barcelona. Observacions: dins "Teatre Popular i Pantomima", II part.

*Ambients de joventut*, creació col·lectiva. EADAG. Direcció escènica: Maria Tubau. Intèrprets: Pilar Aymerich, Carme Fortuny, Montserrat Figueres, Montserrat Roig, Rosa Maria Espinet, Guillermina Gossé, Maria Teresa Lorés, Antoni Canal, Claudi Garcia, Marià Jaime, Adrià Gual Dalmau, Eduard Araujo, Josep Maria Segarra, Manuel Núñez, Josep Ruiz Lifante; Claudi Garcia (narrador). 17 de juny 1962, Granollers. Jornada Comarcal.

*La Dorotea*, de Lope de Vega. EADAG. Versió: Enrique Ortenbach. Direcció escènica: Ricard Salvat i Maria Aurèlia Capmany. Ajudant de direcció: José Maria Segarra. Regidoria: Marià Jaime. Escenografia: Fabià Slèvia (Fabià Puigserver). Figurins: Fabià Slèvia (Fabià Puigserver). Il·luminació: Josep Ruiz Lifante. Confecció vestuari: Manó. Intèrprets: Carme Fortuny (Dorotea, dama), Evelyn Rosenkevitch (Teodora, su madre), Maria Tubau (Gerarda, su amiga), Antoni Canal (Don Fernando, caballero), Josep Maria Segarra (Julio, su ayo), Montserrat Roig (Celia, criada de Dorotea), Rosa Maria Espinet (Felipa, hija de Gerarda), Daniela Provensals (Marfisa, dama francesa), Pilar Aymerich (Clara, criada de Marfisa), Claudi Garcia (Don Bela, indiano), Manuel Núñez (Laur necio, su criado), Adrià Gual Dalmau (Ludovico, amigo de Don Fernando), Marià Jaime (César, astrólogo), Maria Teresa Lorés (Bernarda, criada de Teodora, no habla), Guillermina Gossé (Criada 2a), Josep Nieto (Isidro, paje), Ardín de la Fuente (Hombre 1º). 14 de juliol de 1962, Castell de Castelldefels, Castelldefels. II Festival de Castelldefels. Altres representacions: Auditorium Amigos del Arte (Terrassa, 4 d'octubre 1964); Casino Menestral de Figueres (25 de novembre de 1964); Col·legi Tecla Sala (representació d'escenes / L'Hospitalet de Llobregat, 28 de novembre de 1964). Observacions: no hi ha informació de l'equip artístic i tècnic de la representació a la Casa Srs. Obiols.

*Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu. EADAG. Música original: Manuel Valls. Coreografia: Maria Aurèlia Capmany. Direcció escènica: Ricard Salvat. Producció: EADAG. Regidoria: Jordi Isern (Només apareix al Fòrum Vergés). Escenografia: Josep Maria Subirachs. Figurins: Fabià Slèvia (Fabià Puigserver). Accessoris: màscara original de La Patum de Berga. Il·luminació: Josep Ruiz Lifante. Construcció escenogràfica: alumnes EADAG. Confecció vestuari: Manó. Intèrprets: no consta el repartiment del Teatre Romea. Canvis de repartiment: Repartiment al Fòrum Vergés: Josep Montanyès (Altíssim), Montserrat Figueres (La Neua), Claudi Garcia (Rei), Josep Nieto (Tianet), Adrià Gual Dalmau (Bigtan / Hegai), Jaume Làzaro (Memucan), Àngel Gabriel (Tarsis), Jordi Isern (Botxí), Josep Maria Segarra (Mardoqueu), Maria Aurèlia Capmany (Secundina), Antoni Canal (Aman), Rosa Maria Espinet (Vasthi), Maria Tubau (Esther), Josep Maria Benet (Vell d'Israel), Josep Maria Galera (Vell d'Israel), Ernest Serrahima (Vell d'Israel / Eliasib), Fèlix Nieto (Teres), Montserrat Ramos (Jueva), Lúcia Jerez (Jueva), Núria Vallduví (Jueva), Carme Fortuny (Zeres), Jaume Auferil (Atac / Harbona), Pilar Aymerich (Una dona), Montserrat Roig (Una altra dona), Maria Teresa Lorés (Una noia), Armand Calafell (Una veu), Manuel Bartumeus (Una altra veu), Manuel Núñez (Quel·la), Fabià Puigserver (Banyeta), Josep Ruiz Lifante (La mort), Benet Canal (La veu d'algú), Joan Martínez (Home), Lluís Ferrando (Home), Ricard Rodríguez (Home), Maria del Carme Ginés (Dona), Visitació Sánchez (Dona), Maria Àngels Ibàñez (Dona), Maria Jesús Andany (Dona), Emma Vergne (Dona), Cristina Obiols (Caps grossos), Joan Obiols (Caps grossos), Albert Bartumeus (Cavall / Soldat), Francesc Baños (Cavall / Soldat), Maria Rosa Obiols (Noia de Sinera), Marta Obiols (Noia de Sinera). Al Teatro Calderón: Francesc Riba (Una veu) en lloc d'Armand Calafell, Ricard Poca (Home) en lloc de Joan Martínez, Antònia Castelltort (Dona) en lloc de Maria Àngels Ibàñez. Al Teatre Fortuny de Reus: Francesc Alba (Rei), Francesc Nel·lo (Aman), Yahori Maymí (Vell d'Israel), Julià Navarro (Vell d'Israel), Josep Maria Benet (Teres), Margarida Neyra (Jueva), Pilar Aymerich (Seres), Joan Ramis (Una veu), Pere Salabert (Una altra veu), Francesc Godoy (La veu d'algú), Maria José Fàbregas (Caps grossos), Maria Luisa Amorós (Caps grossos), Ricard Rodríguez (Soldat), Ardín de la Fuente (Soldat), Julià Anglada (Soldat), no especifica els intèrprets dels personatges dones, homes, mulassa i noies de Sinera. A la Cúpula del Coliseum: no consta el repartiment. Al Club Universitario: es representa també *La pell de Brau* i no es concreta el repartiment. Interpretació musical: al Fòrum Vergés i al Teatro Calderón, Jordi Giró (Piano), D. Segú (Oboè), J. González (Clarinet), C.



Carbonell (Fagot), M. Armengol (Bateria). 27 de setembre 1962, Teatre Romea, Barcelona. V Cicle de Teatre Llatí. Altres representacions: 2, 3 i 4 d'octubre 1962; Teatro Club Fòrum Vergés (Barcelona, 26 d'Octubre 1962); Teatro Calderon (representat com a "Pequeño Teatro de la Ciudad de Barcelona" / Barcelona, 12, 14, 16 i 19 de novembre de 1962); Teatre Fortuny de Reus (17 de maig de 1963); Cúpula del Coliseum (Barcelona, del 23 al 26 de maig de 1963); Club Universitario (Recital / Tortosa, 8 de novembre de 1963). Observacions: L'estrena al Romea estava prevista pel dia 26 de setembre de 1962. No hi ha informació de l'equip artístic i tècnic de la representació al Teatre Romea, a la Cúpula del Coliseum i al Club Universitario. L'equip artístic i tècnic que apareix a la descripció és la del Fòrum Vergés, la del Teatro Calderón i la del Teatre Fortuny. Al Club Universitario: es recita i es representa també *La Pell de brau*.

*El portero*, de Harold Pinter. Pequeño Teatro de la ciudad de Barcelona. Versió: Trino Martínez Trives. Direcció escènica: Ricard Salvat. Escenografia: Fabià Slèvia (Fabià Puigserver). Intèrprets: Carlos Mendy, Daniel Dicenta, Manuel Núñez. 21 de novembre de 1962, Teatro Calderon, Barcelona. Altres representacions: 23 de novembre de 1962. Observacions: Apareixen referències sobre la posterior representació de les obres *La invasión*, d'Artur Adamov (Pequeño Teatro de la ciudad de Barcelona; Teatro Calderón; Barcelona, 3 i 5 d'agost de 1962) i *El Rinoceronte* d'Eugène Ionesco (Pequeño Teatro de la ciudad de Barcelona; Teatro Calderón; Barcelona, no esmenta la data). Finalment no es realitzaren.

*Nord Enllà*, de Ricard Salvat. Pequeño Teatro de la ciudad de Barcelona. Direcció escènica: Maria Aurèlia Capmany. Escenografia: Albert Ràfols-Casamada. Cartell d'Émile Marzé. Intèrprets: Teresa Cunillé (Inge), Adrià Gual Dalmau (Sandre), Miquel Viadé (Volker), Ernest Serrahima (Stephan). 26 de novembre de 1962, Teatro Calderon, Barcelona. Altres representacions: 28 i 30 de novembre de 1962. Observacions: apareixen referències sobre la posterior representació de les obres *La invasión* d'Artur Adamov (Pequeño Teatro de la ciudad de Barcelona; Teatro Calderón; Barcelona, 3 i 5 de desembre de 1962) i *El Rinoceronte* d'Eugène Ionesco (Pequeño Teatro de la ciudad de Barcelona; Teatro Calderón; Barcelona, no esmenta la data). Ara bé, no hi ha prou informació per assegurar que realment es posés en escena.

*La corrida*, de John Richardson. EADAG. Direcció escènica: Ricard Salvat. Ajudant de direcció: Fabià Puigserver. Regidoria: Maria Tubau. Escenografia: Josep Maria Espada. Il·luminació: Josep Ruiz Lifante. Intèrprets: Ardín de la Fuente (Acomodador), Roger Lévédere (Turista alemany), Ricardo Poca (Don Gustavo), Antonio Delgado (Pepe), Maria Jesús Andany (Rosarito), Juan Ramis (Alfonso), Ricard Rodríguez (Benito), Evelyn Rosenkevitch (Begoña), Maria Teresa Lorés (Antoñita), Josep Maria Benet (Antonio Fílez), Pedro Pastor (Presidente), Jordi Isern (Vicente), Manuel Núñez (Rosendo del Toro), Adrià Gual Dalmau (Néstor Ero), Josep Rojo (Pop), Jaume Làzaro (Lib), Margarita Lozano (Propi Publis), Francesc Alba (José Pica Galvao), Josep Ruiz Lifante (Luis Jorse), José Maria Galera (El altavoz), Maria Tubau (La Muerte). Canvi de repartiment: a Mataró, Pilar Aymerich (Rosarito) en lloc de Maria Jesús Andany; a Reus, Rosa Maria Espinet (Propi Publis) en lloc de Margarita Lozano. 18 de desembre de 1962, Cúpula del Coliseum, Barcelona. Altres representacions: 19 i 20 de desembre de 1962; Cooperativa de Cristalerías de Mataró (22 de desembre de 1962); Teatre Fortuny de Reus (amb la representació del monòleg *El silencio de la vida*, de J. Richardson, direcció de Fabià Puigserver, interpretació de Maria Tubau / 20 de març de 1963). Observacions: l'equip artístic i tècnic és el mateix a totes les sales.

*Empédocles*, de Friedrich Hölderlin. Lectura. EADAG. Traducció: Carmen Bravo Villasante. Direcció escènica: Carme Serrallonga. Intèrprets: alumnes de l'EADAG. 3 de d'abril de 1962, Institut Alemany de Cultura, Barcelona. "Ciclo sobre el Romanticismo".

## 1963

*Mort d'home*, de Ricard Salvat. EADAG. Música original: Josep Maria Mestres Quadreny. Direcció escènica: Josep Montanyès i Ernest Serrahima. Muntatge: Josep Montanyès i Ernest Serrahima. Escenografia: Fabià Slèvia (Fabià Puigserver). Accessoris: màscares, Fabià Slèvia (Fabià Puigserver). 1963, Salle Saint Louis de la Chapelle française, Barcelona.

*La més forta*, de August Strindberg. EADAG. Direcció escènica: Manuel Núñez. Escenografia: Fabià Puigserver. Es conserva una fotografia d'un projecte de cartell de Margarita Lozano. Intèrprets: Rosa Maria Espinet, Pilar Aymerich, Àngel Gabriel. 13

de gener de 1963, Orfeó Badaloní, Badalona. Observacions: es representà abans de *Antígona*.

*Antígona*, de Sòfocles. Recital de fragments. EADAG. Versió: Salvador Espriu. Intèrprets: Maria Tubau. 13 de gener de 1963, Orfeó Badaloní, Badalona. Observacions: es representà després de *La més forta*.

*La pell de brau*, de Salvador Espriu. Èpic. EADAG. Direcció escènica: Ricard Salvat. Intèrprets: Francesc Alba, Josep Maria Benet, Adrià Gual Dalmau, Marià Jaime, Josep Montanyès, Francesc Nel·lo, Manuel Núñez, Fabià Puigserver, Montserrat Roig, Josep Ruiz Lifante, Josep Maria Segarra, Ernest Serrahima, Maria Tubau. Canvis de repartiment: a Mataró, és el mateix; a Sabadell, Pilar Aymerich en lloc de Josep Montanyès, Montserrat Ramos en lloc de Manuel Núñez; a la Cúpula del Coliseum i al Club Universitario: Pilar Aymerich i Montserrat Ramos en lloc de Montserrat Roig. 9 de febrer de 1963, Orfeó Badaloní, Badalona. Altres representacions: Cooperativa de Cristalerías de Mataró (16 de febrer de 1963); Acadèmia de Belles Arts de Sabadell (24 de febrer de 1963); Cúpula del Coliseum (Barcelona, del 14 al 17 de març de 1963); Club Universitario (Tortosa, 8 de setembre de 1963). Observacions: a l'Orfeó Badaloní, EADAG amb la col·laboració de Joventuts Musicals i Cinema Club Studi; a la Cooperativa de Cristalerías de Mataró: amb la presentació de Maria Aurèlia Capmany; al Club Universitario de Tortosa també es recita *Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu amb els mateixos actors.

*El silencio de la vida*, de John Richardson. Monòleg. EADAG. Direcció escènica: Fabià Puigserver. Intèrprets: Maria Tubau. 20 de març de 1963, Teatre Fortuny de Reus, Reus. Observacions: representat després de l'obra *La corrida* de John Richardson.

*El prometatge*, d'Anton Txèkhov. Farsa. EADAG. Direcció escènica: Montserrat Roig. Intèrprets: Pere Salabert (Promès), Yahori Maymí (Pare), Maria Teresa Lorés (Filla). 29 de juny de 1963, Plazeta Klein, Barcelona. Fiesta Mayor 1963. Observacions: en homenaje y a beneficio de los Ancianos de la Barriada; representat juntament amb *La cantant calba*, d'Eugène Ionesco.

*La cantant calba*, de Eugène Ionesco. EADAG. Traducció: B. Vallespinosa. Direcció escènica: Montserrat Ramos. Ajudant de direcció: Rosa Maria Espinet (no apareix a la Plazeta Klein). Intèrprets: Francesc Alba (Sr. Smith), Rosa Maria Espinet (Sra. Smith), Adrià Gual Dalmau (Sr. Martín), Margarita Sabaté (Sra. Martín), Ernest Serrahima (Bomber), Montserrat Roig (Mary). Canvis de repartiment: A la resta de sales, Pilar Aymerich (Sra. Martín) en lloc de Margarita Sabaté. 29 de juny de 1963, Plazeta Klein, Barcelona. Fiesta Mayor 1963. Altres representacions: III Festival la Selva, Festes d'inauguració del santuari de "Paret Delgada", Aqüeducte "Els Ponts" (5 d'agost de 1963); Orfeó Badaloní (Badalona, 19-X-63); Festes de Corpus 64, Casal parroquial (31 de maig de 1964). Observacions: a la plazeta Klein, en homenaje y a beneficio de los Ancianos de la Barriada / representat juntament amb *El prometatge*, d'Anton Txèkhov.

*Los habladores*, de Miguel de Cervantes. Entremesos. EADAG. Direcció escènica: Josep Ruiz. Intèrprets: Josep Rojo (Procurador), Àngel Gabriel (Sarmiento), Adrià Gual Dalmau (Roldán), Maria Tubau (Doña Beatriz), Maria Teresa Lorés (Criada), Pere Salabert (Alguacil), Ardín de la Fuente (Escribano). 30 de juny de 1963, Plazeta Klein, Barcelona. Fiesta Mayor 1963. Observacions: representat juntament amb *Farsa del Cuco y de la Urraca* i *Farsa de Micer Patelín*, anònim s. XV.

*Farsa del Cuco y de la Urraca*, autor anònim. EADAG. Direcció musical: Manuel Núñez. Intèrprets: Montserrat Roig (Finete), Jaume Làzaro (Rifflart). 30 de juny de 1963, Plazeta Klein, Barcelona. Fiesta Mayor 1963. Observacions: representat juntament amb *Los habladores* de Miguel de Cervantes i *Farsa de Micer Patelín*, anònim s. XV.

*Farsa de Micer Patelín*, anònim del s. XV. EADAG. Direcció escènica: Josep Ruiz. Intèrprets: Fabià Puigserver (Micer Patelín), Francesc Alba (Guillermo), Maria Jesús Andany (Guillermina), Jaume Làzaro (Juez). 30 de juny de 1963, Plazeta Klein, Barcelona. Fiesta Mayor 1963. Observacions: representat juntament amb *Los habladores*, de Miguel de Cervantes, i *Farsa del Cuco y de la Urraca*; apareixen Teobaldo Corderillo i Ricard Rodríguez, però no s'especifica quina és la seva participació a l'espectacle.

*Santa Juana*, de George Bernard Shaw. EADAG. Versió: Julio Brouta. Direcció escènica: Ricard Salvat. Ajudant de direcció: Maria Aurèlia Capmany i Josep Maria Segarra. Regidoria: Maria Jesús Andany. Escenografia: Fabià Slèvia (Fabià Puigserver). Figurins: Fabià Slèvia (Fabià Puigserver). Construcció escenogràfica: EADAG i Manó. Confecció vestuari: EADAG i Manó. Intèrprets: Maria Tubau (Juana), Francesc Torelló (Robert de Buadicourt), Ricard Rodríguez Arroniz (Mayordomo), José Rojo (Bertrán de Poulangey), Jaume Làzaro (Arzobispo de Reims), Jordi Isern (Monseñor de la Tremouille), Rosa Maria Espinet (Duquesa de la Tremouille), Montserrat Roig (Paje), Fabià Puigserver (Guilles de Rais), Antonio Delgado (La Hire), Josep Ruiz Lifante (El delfin), Manuel Núñez (Dunois), Pere Salabert (Paje de Dunois), Josep Maria Segarra (Conde de Warwick), Adrià Gual Dalmau (Capellán de Stogumberg), Francesc Alba (Pedro Cauchon), Antonio Godoy (Paje de Warwick), Julià Navarro (El Inquisidor), Josep Maria Benet (De Estivet), Yahori Maymí (De Courcelles), Àngel Gabriel (Martin Ladvenu), Ardín de la Fuente (Verdugo), Francesc Nel·lo (Soldado inglés), Joan Ramis (Caballero), Montserrat Ramos (Dama). Canvis de repartiment: A la Casa Vella, no apareix repartiment; A la casa dels senyors Obiols, Miquel Gasulla (La Hire) en lloc d'Antonio Delgado, Josep Romero (Conde de Warwick) en lloc de Josep Maria Segarra, Maria Jesús Andany (Dama) en lloc de Montserrat Ramos; Al Club Universitario de Tortosa: Fèlix Nieto (Monseñor de Tremouille) en lloc de Jordi Isern, Miquel Gasulla (La Hire) en lloc d' Antonio Delgado; Al Centro Social Verneda, Fèlix Nieto (Monseñor de Tremouille) en lloc de Jordi Isern, Juan Germán Schroeder (Arzobispo de Reims) en lloc de Jaume Làzaro, Miquel Gasulla (La Hire) en lloc d' Antonio Delgado, Joan Ignasi Macià (Paje de Dunois) en lloc de Pere Salabert, Ernest Serrahima (Martin Ladvenu) en lloc d'Àngel Gabriel; Al Teatre Fortuny de Reus, igual que al Centro Social la Verneda però Joan Navarro (Arzobispo de Reims) en lloc de Juan Germán Schroeder. 3 d'agost de 1963, Teatre Grec, Barcelona. Ciclo de Teatro Religioso. Altres representacions: 5 de juliol de 1963; Casa Vella (Platja d'Aro, 4 de setembre de 1963); Casa Srs. Obiols (Sant Andreu de Llavaneres, 5 de setembre de 1963); Club Universitario de Tortosa (7 de setembre de 1963); Centro Social Verneda (Barcelona, 17 de novembre de 1963); Teatre Fortuny de Reus (20 de novembre 1963). Observacions: no hi ha informació de l'equip artístic i tècnic de la representació a la Casa Vella. A les altres sales és el mateix que el del Teatre Grec.

*Leonci i Lena*, de Georg Büchner. EADAG. Traducció: Maria Aurèlia Capmany. Coreografia: Dansa: Montserrat Costa (a l'Aqüeducte "Els Ponts". Direcció escènica: Maria Aurèlia Capmany. Ajudant de direcció: Adrià Gual Dalmau; a les altres sales, Montserrat Ramos. Efectes de llum: Elies (a l'Aqüeducte "Els Ponts"). Intèrprets: Francesc Alba (Leonci), Montserrat Roig (Lena), Adrià Gual Dalmau (Valerí), Maria Teresa Lorés (Amiga), Josep Maria Benet (Rei Pere), Josep Rojo (Conseller), Yahori Maymí (Mestre), Margarida Neyra (Serventa), Ardín de la Fuente (Camperol), Pilar Aymerich (Rosseta). Canvis de repartiment: Repartiment a la Cúpula del Coliseum, Francesc Alba (Leonci), Joan Ramis (Intendent), Adrià Gual Dalmau (Valerí), Josep Maria Benet (Rei Pere), Jaume Làzaro (President del Consell), Pere Salabert (Mestre de cerimònies), Julià Navarro (Conseller), Ricard Rodríguez Arroniz (Criad), Josep Rojo (Criad), Yahori Maymí (Mestre), Margarida Neyra (Dama), Montserrat Roig (Lena), Rosa Maria Espinet (Vella dama), Yahori Maymí (Jutge), Homes del poble (no especifica els noms dels intèrprets); Repartiment a l'Orfeó Badaloní; igual que el de la Cúpula del Coliseum, afegixen també Antoni Godoy (Uxier), Pilar Aymerich (Rosetta). Repartiment a l'Orfeó Gracienc i a la Cooperrativa "Paz y Justicia", Francesc Alba (Leonci), Josep Edo (Intendent), Adrià Gual Dalmau (Valerí), Julià Navarro (Rei Pere), Francesc Domingo (President del Consell), Antoni Ramallal (Mestre de cerimònies), Josep Anton Codina (Conseller), Josep Rojo (Criad / Home del poble), Jordi Dodero (Criad / Home del poble), Yahori Maymí (Mestre), Margarida Neyra (Dama), Rosa Maria Espinet (Lena), Maria Teresa Lorés (Vella Dama), Emili Carbó (Home del poble); no consta el repartiment de l'Orfeó Gracienc però suposem que és el mateix ja que es representà el mateix dia que a la Cooperativa "Paz y Justicia". 4 d'agost de 1963, Aqüeducte "Els Ponts". III Festival la Selva. Altres representacions: Cúpula del Coliseum (Barcelona, de 10 al 13 d'octubre de 1963); Orfeó Badaloní (19 d'octubre de 1963); Orfeó Gracienc (Barcelona, 14 de març de 1964, tarda); Cooperativa "Paz y Justicia" (14 de març de 1964, nit). Observacions: a la Cúpula del Coliseum representat juntament amb *Dos quarts de cinc*.

*Els caps canviats*, de Maria Aurèlia Capmany. Pantomima. EADAG. Direcció escènica: Maria Aurèlia Capmany. Efectes de llum: Elies, a l'Aqüeducte "Els Ponts". Intèrprets: Ardín de la Fuente (L'Home del cos perfecte), Adrià Gual Dalmau (L'Home de l'intel·lecte perfecte), Pilar Aymerich (La Dona), Montserrat Roig (Les aigües del riu), Margarida Neyra (Les aigües del riu), Maria Teresa Lorés (Les aigües del riu), Josep

Rojo (Genet del desert), Josep Maria Benet (Genet del desert). Canvis de repartiment: Al Centre Esbarjo i al Teatre Romea, no consta el repartiment; Al Col·legi Balmes, Josep Rojo (L'Home del cos perfecte) en lloc d'Ardín de la Fuente; Joan Ramis, Ricard Rodríguez i Julià Navarro (Genets del desert) en lloc de Josep Rojo i Josep Maria Benet. 5 d'agost de 1963, Aqüeducte "Els Ponts". III Festival la Selva, Festes d'inauguració del santuari de "Paret Delgada". Altres representacions: Centre Esbarjo (Cardedeu, 25 de setembre de 1963); V Circuit de Teatre Amateur, Teatre Romea (Barcelona, 4 de novembre de 1963); Escolania Mare de Déu de Montserrat, Col·legi Balmes de les Escoles Pies (Barcelona, estrena: 12 de desembre de 1963). Observacions: Al Col·legi Balmes de les Escoles Pies, representat juntament amb *Espessos núvols sobre la frontera*, *A la fira de mostres* i *La barca dels afluïts*.

*Garnatxa*, de Joan Argenté. Pantomima. EADAG. Direcció escènica: Maria Aurèlia Capmany. Efectes de llum: Elies, a l'Aqüeducte "Els Ponts". Intèrprets: Margarida Neyra (Dona), Maria Teresa Lorés (Dona), Adrià Gual Dalmau (Joan), Josep Rojo (Joan Bis), Rosa Maria Espinet (Maria), Montserrat Roig (Maria Bis), Francesc Alba (Home), Josep Maria Benet (Bòfies), Ardín de la Fuente (Bòfies). Canvis de repartiment: Al Centre Esbarjo; no consta el repartiment. 5 d'agost de 1963, Aqüeducte "Els Ponts". III Festival la Selva, Festes d'inauguració del santuari de "Paret Delgada". Altres representacions: Centre Esbarjo (Cardedeu, 25 de setembre 1963).

*L'aire daurat*, de Ricard Salvat. Pantomima. EADAG. Direcció escènica: Maria Aurèlia Capmany. Efectes de llum: Elies, a l'Aqüeducte "Els Ponts". Intèrprets: Adrià Gual Dalmau (Mandarí), Montserrat Roig (Noia). Canvis de repartiment: Al Centre Esbarjo i al Teatre Romea, no consta el repartiment. 5 d'agost de 1963, Aqüeducte "Els Ponts". III Festival la Selva, Festes d'inauguració del santuari de "Paret Delgada". Altres representacions: Centre Esbarjo (Cardedeu, 25 de setembre de 1963); V Circuit de Teatre Amateur, Teatre Romea (Barcelona, 4 de novembre de 1963).

*Espessos núvols sobre la frontera*, de Ricard Salvat. Pantomima. EADAG. Direcció escènica: Maria Aurèlia Capmany. Efectes de llum: Elies, a l'Aqüeducte "Els Ponts". Intèrprets: Josep Rojo (Cec), Margarida Neyra (Cega), Josep Maria Benet (Home 1er), Francesc Alba (Home 2on), Adrià Gual Dalmau (Noi), Maria Teresa Lorés (Noia). Canvis de repartiment: Al Centre Esbarjo, no consta el repartiment. 5 d'agost de 1963,

Aqüeducte “Els Ponts”. III Festival la Selva, Festes d'inauguració del santuari de “Paret Delgada”. Altres representacions: Centre Esbarjo (Cardedeu, 25 de setembre de 1963).

*El mal*, de Ricard Salvat. Pantomima. EADAG. Direcció escènica: Maria Aurèlia Capmany. Efectes de llum: Elies, a l'Aqüeducte “Els Ponts”. Intèrprets: Margarida Neyra (Venedora), Maria Teresa Lorés (Nena Rica), Adrià Gual Dalmau (Nen Ric), Josep Maria Benet (Nen Tímid), Miquel Gasulla (Nen pobre), Montserrat Roig (Nena), Rosa Maria Espinet (Nena), Pilar Aymerich (Nena), Josep Rojo (Nen), Ardín de la Fuente (Nen), Francesc Alba (El mal). Canvis de repartiment: Al Centre Esbarjo i al Teatre Romea, no consta el repartiment. 5 d'agost de 1963, Aqüeducte “Els Ponts”. III Festival la Selva, Festes d'inauguració del santuari de “Paret Delgada”. Altres representacions: Centre Esbarjo (Cardedeu, 25 de setembre de 1963); V Circuit de Teatre Amateur, Teatre Romea (Barcelona, 4 de novembre 1963).

*Dos quarts de cinc*, de Maria Aurèlia Capmany. EADAG. Direcció escènica: Josep Maria Segarra. Intèrprets: Carme Fortuny (Mònica), Ernest Serrahima (Andreu). Canvis de repartiment: al Col·legi Balmes, el mateix que a la Cúpula del Coliseum. 10 d'octubre de 1963, Cúpula del Coliseum, Barcelona. Altres representacions: de l'11 al 13 d'octubre de 1963; Escolania Mare de Déu de Montserrat, Col·legi Balmes de les Escoles Pies (Barcelona, estrena: 12 de desembre de 1963). Observacions: a la Cúpula del Coliseum, representat juntament amb *Leonci i Lena*; al Col·legi Balmes de les Escoles Pies, representat juntament amb *Garnatxa*, *A la fira de mostres* i *La barca dels afluïts*.

*Antígona*, de Salvador Espriu. EADAG. Mimodrames: Joan Tena. Direcció escènica: Ricard Salvat. Ajudant de direcció: Josep Anton Codina. Figurins: Fabià Slèvia (Fabià Puigserver). Il·luminació: Josep Ruiz Lifante i Josep Maria Segarra. Confecció vestuari: Manó. Intèrprets: Francesc Alba (Pròleg), Pilar Aymerich (Astimedusa), Josep Maria Segarra (Eumolp), Maria Aurèlia Capmany (Euriganéia), Montserrat Ramos (Eurídice), Adrià Gual Dalmau (Etéocles), Maria Tubau (Antígona), Josep Montanyès (Creont), Francesc Nel·lo (Tirésias), Montserrat Roig (Ismene), Miquel Gasulla (Guarda), Josep Maria Benet (Énops), Josep Ruiz Lifante (Deípilos), Julià Navarro (Periclemen), Yahori Maymí (Astacos), Pere Cardús (Missatge / Cor), Carme Sansa (Cor), Jordi Dodero (Cor), Francesc Domingo (Cor). Canvis de repartiment: al Club Cultural Novofarma,



Rosa Maria Espinet (Antígona) en lloc de Maria Tubau, Francesc Alba (Tirésias) en lloc de Francesc Nel·lo, Santos Hernández (Énops) en lloc de Josep Maria Benet; a l'Orfeó Badaloní, Rosa Maria Espinet (Antígona) en lloc de Maria Tubau, Francesc Alba (Tirésias) en lloc de Francesc Nel·lo, Josep Rojo (Guarda) en lloc de Miquel Gasulla, Francesc Domingo (Énops) en lloc de Josep Maria Benet, al cor s'afegeix Celeste Fox. 11 de novembre de 1963, Teatre Romea, Barcelona. Altres representacions: Club Cultural Novofarma, Cúpula del Coliseum (Barcelona, 19 de desembre de 1963); Orfeó Badaloní (Badalona, 20 de desembre de 1963). Observacions: l'equip de direcció es repeteix a totes les sales; representat juntament amb *La gent de Sinera*, de Salvador Espriu.

*La gent de Sinera*, de Salvador Espriu. EADAG. Mimodrames: Joan Tena. Direcció escènica: Ricard Salvat. Ajudant de direcció: Josep Anton Codina. Escenografia: Fabià Slèvia (Fabià Puigserver). Figurins: Fabià Slèvia (Fabià Puigserver). Il·luminació: Josep Ruiz Lifante i Josep Maria Segarra. Confecció vestuari: Manó. Intèrprets: Josep Maria Segarra (Salom de Sinera / “Petites cobles d'entenebrats” I i VII / “Assaig en el Càntic en el Temple” / “Sentit a la manera de Salvador Espriu” / “No s'entenia la cançó de la nit”), Josep Montanyès (Altíssim), Montserrat Figueres (Neua), Joan Tena (Ós Nicolau / Cec I / Rei Assuerus), Josep Rojo (Gitano / Jueu), Francesc Nel·lo (“Petites cobles d'entenebrats” II / Aman), Maria Tubau (“Petites cobles d'entenebrats” III / Esperanceta Trinquis / Ester), Fabià Puigserver (“Petites cobles d'entenebrats” IV / Cec II / “Missatge” / Banyeta), Francesc Alba (“Petites cobles d'entenebrats” V / Narrador / “Amb els pals els captaires resseguien”), Pilar Aymerich (“Petites cobles d'entenebrats” VI / Noia de Sinera), Adrià Gual Dalmau (Ninot / Pulcre Trompeli / Ministre), Ernest Serrahima (Topsy Jones), Josep Maria Benet (Narrador / Germà / “Al vell orb preguntava l'esglai” / Ministre), Joan Ignasi Macià (Eleuteri / Jueu), Joan Ramis (Metge / Jueu), Montserrat Ramos (Veïna), Margarida Neyra (Veïna), Rosa Maria Espinet (Veïna / Reina Vasthi), Maria Aurèlia Capmany (Veïna), Yahori Maymí (Veí I / Jueu), Jordi Doderó (Veí II / Jueu), Montserrat Roig (Marieta / Noia de Sinera), Maria Jesús Andany (Promesa d'Eleuteri / Noia de Sinera), Julià Navarro (Nepomucé Garrigosa / Mardoqueu), Antoni Godoy (Ministre), Pere Cardús (Ministre), Josep Minguell (Ministre), Ricard Rodríguez (Jueu / La Mulassa), Miquel Gasulla (La Mulassa), Josep Ruiz Lifante (La mort), Manuel Núñez (Quel·la), Jordi Isern (Botxí). Canvis de repartiment: al Club Cultural Novofarma, Josep Maria Segarra (Ofrenat a Cèrber),

Ernest Serrahima (“Petites cobles d'entenebrats” II en lloc de Francesc Nel·lo / Narrador, Germà, “Al vell orb preguntava l'esglai” en lloc Josep Maria Benet), Montserrat Roig (“Petites Cobles d'entenebrats” III i Esperanceta Trinquis en lloc de Maria Tubau), Rosa Maria Espinet (Ester en lloc de Maria Tubau), es suprimeix el paper de Ministre interpretat per Josep Maria Benet, no apareixen els personatges Noies de Sinera; a l’Orfeó Badaloní, Josep Maria Segarra (Ofrenat a Cèrber), Marià Jaime (“Petites cobles d'entenebrats” II en lloc de Francesc Nel·lo), Rosa Maria Espinet (“Petites cobles d'entenebrats” III i Ester en lloc de Maria Tubau), Santos Hernández (“Petites cobles d'entenebrats” IV en lloc de Fabià Puigserver / Germà i Ministre en lloc de Josep Maria Benet), Montserrat Roig (Esperanceta Trinquis en lloc de Maria Tubau), Ernest Serrahima (Narrador en lloc Josep Maria Benet / Aman en lloc de Francesc Nel·lo), Josep Rojo (Banyeta en lloc de Fabià Puigserver), Josep Anton Codina (“Al vell orb preguntava l'esglai” en lloc de Josep Maria Benet), Pilar Aymerich (Reina Vasthi en lloc de Rosa Maria Espinet), Josep Vidal (Jueu en lloc de Josep Rojo), no apareixen els personatges Mardoqueu, Quel·la i Noies de Sinera però apareixen Miquel Gasulla (Criat), Ricard Rodríguez (Criat), Josep Romero (Criat). 11 de novembre de 1963, Teatre Romea, Barcelona. Altres representacions: Club Cultural Novofarma, Cúpula del Coliseum (Barcelona, 19 de desembre de 1963); Orfeó Badaloní (Badalona, 20 de desembre de 1963). Observacions: l'equip de direcció es repeteix a totes les sales, representat juntament amb *Antígona*, de Salvador Espriu.

*Santa Juana*, de George Bernard Shaw. EADAG. Direcció escènica: Ricard Salvat. Ajudant de direcció: Maria Aurèlia Capmany i Josep Maria Segarra. Regidoria: Maria Jesús Andany. Escenografia: Jordi Mussons. Figurins: Fabià Slèvia (Fabià Puigserver). Confecció vestuari: EADAG i Manó. Intèrprets: Maria Tubau (Juana), Francesc Torelló (Robert de Buadicourt), Ricard Rodríguez Arroniz (Mayordomo), José Rojo (Bertrán de Poulangey), Joan Navarro (Arzobispo de Reims), Fèlix Nieto (Monseñor de la Tremouille), Rosa Maria Espinet (Duquesa de la Tremouille), Montserrat Roig (Paje), Fabià Puigserver (Guilles de Rais), Miquel Gasulla (La Hire), Josep Ruiz Lifante (El delfín), Manuel Núñez (Dunois), Joan Ignasi Macià (Paje de Dunois), Josep Maria Segarra (Conde de Warwick), Adrià Gual Dalmau (Capellán de Stogumberg), Francesc Alba (Pedro Cauchon), Antonio Godoy (Paje de Warwick), Julià Navarro (El Inquisidor), Josep Maria Benet (De Estivet), Yahori Maymí (De Courcelles), Ernest Serrahima (Martin Ladvenu), Ardín de la Fuente (Verdugo), Francesc Nel·lo (Soldado

inglès), Joan Ramis (Caballero), Montserrat Ramos (Dama). 16 de novembre de 1963, Palau de les Nacions, Barcelona.

*Volem vi*, Joan Argenté. Mimodrama. EADAG. Direcció escènica: Maria Aurèlia Capmany. Intèrprets: Al Teatre Romea no consta. Canvis de repartiment: Repartiment al Col·legi Balma: Margarida Neyra (Dona), Maria Teresa Lorés (Dona), Adrià Gual Dalmau (Joan), Josep Rojo (Joan Bis), Rosa Maria Espinet (Maria), Montserrat Roig (Maria Bis), Francesc Alba (Home), Julià Navarro (Home Bis), Joan Ramis (Bòfies), Ricard Rodríguez (Bòfies). 4 de novembre de 1963, Teatre Romea, Barcelona. V Circuit de Teatre Amateur. Altres representacions: Escolania Mare de Déu de Montserrat, Col·legi Balma de les Escoles Pies (Barcelona, 12 de desembre de 1963). Observacions: aquest espectacle es podria tractar de l'espectacle que du per títol *Garnatxa*. A més, alguns intèrprets canvien i apareix el personatge Home Bis; al Col·legi Balma de les Escoles Pies, representat juntament amb *Garnatxa*, *A la fira de mostres* i *Espessos núvols sobre la frontera*.

*A la fira de mostres*, de Joan Argenté segons idea Eugène Ionesco. Direcció escènica: Josep Montanyès. Intèrprets: Montserrat Roig (Senyoreta), Julià Navarro (Agent Comercial), Ernest Serrahima (Senyor), Josep Maria Segarra (Orchestra), Speaker, J. M. M. Canvis de repartiment: a les Festes de Corpus no consta el repartiment. 12 de desembre de 1963, Col·legi Balma de les Escoles Pies, Barcelona. Altres representacions: Festes de Corpus 64, Casal parroquial (31 de maig de 1964). Observacions: al Col·legi Balma de les Escoles Pies, representat juntament amb *Garnatxa*, *Volem vi* i *Espessos núvols sobre la frontera*.

## 1964

*La barca dels afligits*, d'Apel·les Mestres. Sainet. EADAG. Direcció escènica: Maria Aurèlia Capmany i Ricard Salvat. Ajudant de direcció: Montserrat Ramos, Josep Maria Segarra, Josep Anton Codina. Il·luminació: Josep Ruiz Lifante. Escenografia: Eulàlia Surós i Fèlix Ferrer. Intèrprets: Antoni Ramallal (Gibert), Santos Hernández (Quirze), Pilar Aymerich (Ventureta), Julià Navarro (Cinto), Francesc Alba (Mero), Francesc Domingo (Cintet), Jordi Doderó (Ciset), Josep Anton Codina (Tano). Canvis de repartiment: al Teatre Fortuny, el mateix que al teatre Romea; a les Festes de Corpus 64

no consta el repartiment. 2 de març de 1964, Teatre Romea, Barcelona. Festivals del Centenario. Altres representacions: 3 i 4 de març de 1964; Teatre Fortuny de Reus (24 d'abril de 1964); Festes de Corpus 64, Casal parroquial (30 de maig de 1964). Observacions: al Teatre Romea, al Teatre Fortuny de Reus i a les Festes de Corpus 64, representat juntament amb *Colometa la gitana* i *En Garet a l'enramada*; l'equip artístic i tècnic és el mateix al Teatre Romea i al Teatre Fortuny; no hi ha informació de l'equip artístic i tècnic de les Festes de Corpus 64; apareix una nota que diu que l'actuació al Teatre Fortuny de Reus no es representà.

*Colometa la gitana o el regrés dels confinats*, de Emili Vilanova. Sainet. EADAG. Direcció escènica: Maria Aurèlia Capmany i Ricard Salvat. Ajudant de direcció: Montserrat Ramos, Josep Maria Segarra, Josep Anton Codina. Escenografia: Eulàlia Surós i Fèlix Ferrer. Il·luminació: Josep Ruiz Lifante. Intèrprets: Adelaida Espinal (Coloma), Rosa Maria Espinet (Colometa), Adrià Gual Dalmau (Seguidillas), Francesc Alba (Canyetes), Julià Navarro (Canuto), Josep Rojo (Patllari), Josep Ruiz Lifante (Senyorito), Yahori Maymí (Gitano 1r), Josep Romero (Gitano 2n), Emili Carbó (Gitano 3r). Canvis de repartiment: al Centre Parroquial Sant Josep (Badalona), no consta el repartiment; al Teatre Fortuny, Josep Rebull (Senyorito), en lloc de Josep Ruiz Lifante, s'afegeix Neus Prats (Gitana 1a), Eulàlia Surós (Gitana 2a); a les Festes de Corpus 64: no consta el repartiment; a la seu del FAD, Mario Rodríguez (Gitano) en lloc Yahori Maymí, s'afegeix Neus Prats (Gitana), Eulàlia Surós (Gitana). 2 de març de 1964, Teatre Romea, Barcelona. Festivals del Centenario. Altres representacions: 3 i 4 de març de 1964; Centre Parroquial Sant Josep (Badalona: 19 de març de 1964); Teatre Fortuny de Reus (24 d'abril de 1964); Festes de Corpus 64, Casal parroquial (30 de maig de 1964); Seu del FAD (Festa anual del FAD / Barcelona, possiblement el 25 de novembre de 1964). Observacions: al Teatre Romea, al Teatre Fortuny de Reus i a les Festes de Corpus 64, representat juntament amb *La barca dels afligits* i *En Garet a l'enramada*; al Centre Parroquial Sant Josep, representat juntament amb *En Garet a l'enramada*; l'equip artístic i tècnic és el mateix al Teatre Romea i al Teatre Fortuny; no hi ha informació de l'equip artístic i tècnic del Centre Parroquial Sant Josep (Badalona), de les Festes de Corpus 64 i de la SEU del FAD; apareix una nota que diu que l'actuació al Teatre Fortuny de Reus no es representà.

*En Garet a l'enramada*, de Joaquim Ruyra. EADAG. Direcció escènica: Maria Aurèlia Capmany i Ricard Salvat. Ajudant de direcció: Montserrat Ramos, Josep Maria Segarra, Josep Anton Codina. Il·luminació: Josep Ruiz Lifante. Intèrprets: Ernest Serrahima (Garet), Maria Teresa Lorés (Cinta), Natàlia Solernou (Reixaca), Montserrat Ramos (Raimunda), Adelaida Espinal (Circumcisió), Francesc Alba (Fulgenci), Adrià Gual Dalmau (Finet), Rosa Muniesa (Tana), Josep Maria Segarra (Avi Pau), Julià Navarro (Panxo Manxiula), Neus Prats (Xangueta), Josep Rojo (Xufler), Margarida Neyra (Rosor), Carme Sansa (Marianeta), Maria Jesús Andany (Cristina), Emili Carbó (Jove 1er), Joan Minguell (Jove 2on), Jordi Dodero (Jove 3er), Josep Anton Codina (Hereu Pitot). Canvis de repartiment: al Centre Parroquial Sant Josep (Badalona) no consta el repartiment; al Teatre Fortuny el mateix que al Teatre Romea; a les Festes de Corpus 64 no consta el repartiment. 2 de març de 1964, Teatre Romea, Barcelona. Festivals del Centenario. Altres representacions: 3 i 4 de març de 1964; Centre Parroquial Sant Josep (Badalona: 19 de març de 1964); Teatre Fortuny de Reus (24 d'abril de 1964); Festes de Corpus 64, Casal parroquial (30 de maig de 1964); Seu del FAD (Festa anual del FAD / Barcelona, possiblement el 25 de novembre de 1964). Observacions: al Teatre Romea, al Teatre Fortuny de Reus i a les Festes de Corpus 64, representat juntament amb *La barca dels afligits* i *Colometa la gitana o el regres dels confinats*; al Centre Parroquial Sant Josep, representat juntament amb *Colometa la gitana*; l'equip artístic i tècnic és el mateix al Teatre Romea i al Teatre Fortuny; no hi ha informació de l'equip artístic i tècnic del Centre Parroquial Sant Josep (Badalona) i de les Festes de Corpus 64; apareix una nota que diu que l'actuació al Teatre Fortuny de Reus no es representà.

*Todos tenemos 25 años*, guió literari de Jaime Minstral Maciá. EADAG. Direcció escènica: Ricard Salvat. Selecció i coordinació musical: Joan Pineda. Producció: Salón Nacional de la Confección. Escenografia: imatges fixes de Joan Josep Tharrats. Imatges cinematogràfiques: Juan Francisco de Lasa. No consta el repartiment. Interpretació musical: Cor Al·leluia, Antoni Ros Marbà (Orgue electrònic), Mestre Casas Auge (Direcció d'Orquestra) i la col·laboració de Georges Barre (Cantant). 7 de març de 1964, Palau de les Nacions, Barcelona. IV Salón Nacional de la Confección. Direcció de la desfilada de prestigi: Segismundo de Anta. Direcció general: Jaime Arenal i Joan Josep Tharrats.

*Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de Federico García Lorca. EADAG. Cançons: Santos Hernández i Santiago Lanza. Direcció escènica: Josep Maria Segarra. Intèrprets: Maria Jesús Andany (Marcolfa), Josep Rojo (Don Perlimplín), Neus Prats (Belisa), Maria Teresa Lorés (La Madre), Adrià Gual Dalmau (Duende I), Emili Carbó (Duende II). 21 de maig de 1964, Teatro Candilejas, Barcelona. Homenaje a Federico García Lorca en el IV Congreso de arte psicopatológico.

*Los Títeres de Cachiporra*, de Federico García Lorca. EADAG. Direcció escènica: Josep Anton Codina. Ajudant de direcció: al Fòrum Vergés, Mario Rodríguez. Figurins: Josep Maria Espada. Portada: Andreu Basté (Teatro Candilejas). Intèrprets: Santos Hernández (El Mosquito), Rosa Maria Espinet (Rosita), Julià Navarro (Padre), Josep Ruiz Lifante (Cocoliche), Francesc Alba (Cristobita), Josep Edo (Criado), Artemi Bellés (Cochero), Gemma Masset (Una hora), Ricard Rodríguez (Cantaor), Emili Carbó (Mozo I), Josep Romero (Mozo II), Mario Rodríguez (Mozo III / Granuja), Yahori Maymí (Espantanublos), Francesc Domingo (Contrabandista I / Monaguillo), Jordi Doderó (Contrabandista II), Santiago Lanza (Contrabandista III), Josep Minguell (Contrabandista IV), Adrià Gual Dalmau (Currito), Antoni Ramallal (Cansa Almas), Josep Rojo (Fígaro), Carme Sansa (Jovencita de amarillo), Margarida Neyra (Moza I), Carme Ibàñez (Moza II). Canvis de repartiment: Curs d'estiu per a estrangers a la Universitat de Barcelona, Ferran Llorens (Cochero) en lloc d'Artemi Bellés, Santiago Lanza (Cantaor) en lloc de Ricard Rodríguez, Jordi Doderó (Contrabandista I) en lloc de Francesc Domingo, Francesc Domingo (Contrabandista II) en lloc de Jordi Doderó, Roger Justafre (Contrabandista III) en lloc de Santiago Lanza; Repartiment al Fòrum Vergés, Santos Hernández (El Mosquito), Rosa Maria Espinet (Rosita), Julià Navarro (Padre), Josep Ruiz Lifante (Cocoliche), Francesc Alba (Cristobita), Artemi Bellés (Criado I), Severiano Nogales (Criado II), Maria Jesús Andany (Una hora), Ricard Rodríguez (Cantaor), Miguel Montes (Mozo I), Mario Rodríguez (Mozo II), Josep Minguell (Mozo III), Yahori Maymí (Espantanublos), Jordi Doderó (Contrabandista I), Fèlix Sans (Contrabandista II), Vicenç Palacios (Contrabandista III), Adrià Gual Dalmau (Currito), Antoni Ramallal (Cansa Almas), Jordi Escuriola (Fígaro), Carme Sansa (Jovencita de amarillo), Margarida Neyra (Moza II), Jordi Doderó (El Monago). Interpretació musical: al Teatro Candilejas, Adelaida Espinal (Canciones), Ricard Rodríguez Arroniz (Canciones), Rafael Rico (Guitarra), Eulàlia Surós (Piano). 21-V-64, Teatro Candilejas, Barcelona. Homenaje a Federico García Lorca en el IV Congreso de

arte psicopatològic. Altres representacions: Curs d'Estiu per a estrangers a la Universitat de Barcelona (12 d'agost de 1964); Fòrum Vergés (Barcelona, 5 i 6 de febrer de 1965). Observacions: la direcció, l'escenografia i el figurins es repeteixen a totes les sales.

*Poemes*, de Salvador Espriu. EADAG. No consta el repartiment. 31 de maig de 1964, Casal Parroquial (Teatre Patronat). Festes de Corpus 64.

*Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, de Federico García Lorca. EADAG. Direcció escènica: Jaume Làzaro. Figurins: Jaume Làzaro. Intèrprets: Josep Rojo, Maria Jesús Andany, Pilar Aymerich, Josep Ruiz Lifante, Maria Teresa Lorés. 12 d'agost de 1964, Universitat de Barcelona, Barcelona. Curs d'estiu per a estrangers.

*El Mercader de Venècia*, de William Shakespeare. Companyia Adrià Gual. Versió: Josep Maria de Segarra. Direcció escènica: Maria Aurèlia Capmany. Muntatge: Maria Aurèlia Capmany. Ajudant de direcció: Josep Anton Codina. Regidoria: Eulàlia Surós. Figurins: Josep Maria Espada. Intèrprets: Josep Montanyès (Antònio), Josep Maria Benet (Salarino), Manuel Bartumeus (Salanio), Adrià Gual Dalmau (Bassanio), Emili Carbó (Graziano), Josep Ruiz (Lorenzo), Carme Fortuny (Pòrcia), Pilar Aymerich (Nerissa), Xavier Espinet (Criat de Pòrcia), Francesc Alba (Shylock), Francesc Domingo (Lancelot), Antoni Ramallal (Vell Gobbo), Josep Salgado (Leonardo), Maria Teresa Lorés (Jessica), Yahori Maymí (Tubal), Rafael Delclos (Criat d'Antònio), Santiago Lanza (Escarceller). Canvis de repartiment: al Col·legi Tecla Sala (representació d'escenes), intervenen també en la representació de *Trabajos de amor perdidos* Pepa Palau, Pilar Aymerich, Francesc Alba, Josep Montanyès, Adrià Gual, Jesús Colomer, Manuel Bartumeus, Albert Bartumeus, Jordi Eскурriola, Julià Navarro. 5 de setembre de 1964, INEM Joaquim Bau, Tortosa. Dins el marc del IV Centenario William Shakespeare. Altres representacions: Col·legi Tecla Sala (representació d'escenes / L'Hospitalet del Llobregat, 28 de novembre de 1964). Observacions: la resta de representacions també dins el marc del IV Centenario William Shakespeare; al Col·legi Tecla Sala (escenes representades durant la Conferència "Introducción a William Shakespeare" a càrrec de Ricard Salvat); no hi ha informació de l'equip artístic i tècnic al Col·legi Tecla Sala.

*Trabajos de amor perdidos*, de William Shakespeare. Companyia Adrià Gual. Adaptació: Ricard Salvat. Direcció escènica: Josep Montanyès. Muntatge: EADAG (no apareix al Casino Menestral de Figueres). Regidoria: Jordi Doderó i Francesc Domingo. Escenografia: Émile Marzé (no apareix al Casino Menestral de Figueres). Figurins: Maria Girona. Intèrprets: Josep Rojo (Fernando, Rey de Navarra), Santiago Lanza (Birón), Josep Maria Segarra (Longaville), Josep Ruiz (Dumain), Àlex Aixela (Boyet), Julià Navarro (Don Adriano de Armado), Emili Carbó (Moth), Adrià Gual Dalmau (Costard), Manuel Bartumeus (Sir Nataniel), Josep Minguell (Holofernes), Albert Bartumeus (Dull), Xavier Espinet (Mercade), Maria Jesús Andany (Princesa de Francia), Maria Teresa Lorés (Rosalina), Rosa Maria Espinet (Maria), Pilar Aymerich (Catalina), Carme Sansa (Jaquinetta). Canvis de repartiment: a l'Auditorium Amigos del Arte, el mateix que a l'INEM Joaquim Bau; al Casino Menestral de Figueres, el mateix que a l'INEM Joaquim Bau; al Col·legi Tecla Sala (representació d'escenes), intervien també en la representació de *El Mercader de Venècia*: Pepa Palau, Pilar Aymerich, Francesc Alba, Josep Montanyès, Adrià Gual, Jesús Colomer, Manuel Bartumeus, Albert Bartumeus, Jordi Escriptoria, Julià Navarro. 6 de setembre de 1964, INEM Joaquim Bau, Tortosa. Dins el marc del IV Centenario William Shakespeare. Altres representacions: Auditorium Amigos del Arte (Terrassa, 4 d'octubre de 1964); Casino Menestral de Figueres (25 de novembre de 1964); Col·legi Tecla Sala (representació d'escenes / L'Hospitalet de Llobregat, 28 de novembre de 1964). Observacions: Auditorium Amigos del Arte (Terrassa, 4 d'octubre de 1964); Casino Menestral de Figueres (25 de novembre de 1964); Col·legi Tecla Sala (representació d'escenes / L'Hospitalet de Llobregat, 28 de novembre de 1964).

*El mercader de Venècia*, de William Shakespeare. Companyia Adrià Gual. Adaptació: Josep Maria de Segarra (Versió íntegra). Música original: Manuel Valls. Direcció escènica: Maria Aurèlia Capmany. Ajudant de direcció: Josep Anton Codina. Regidoria: Al Centre Parroquial Sant Josep, a La luz Andrasense i a L'Hospitalet de Llobregat, Eulàlia Surós. Escenografia: Vicenç Caraltó. Figurins: Vicenç Caraltó. Il·luminació: Josep Ruiz Lifante (al Palau de la Música, a Terrassa i al Fòrum Vergés). Construcció escenogràfica: Pau Vila. Confecció vestuari: Encarnació Castro. Intèrprets: Albert Bartumeus (El Dux de Venècia), Jaume Làzaro (El príncep del Marroc), Josep Maria Segarra (El príncep d'Aragó -pretendent de Pòrcia-), Josep Montanyès (Antònio -el mercader de Venècia-), Adrià Gual Dalmau (Bassanio -amic seu i també pretendent de



Pòrcia-), Manuel Bartumeus (Salanio), Josep Maria Benet (Salarino), Jesús Colomer (Graziano -amic d'Antònio i Bassanio-), Josep Ruiz Lifante (Lorenzo -enamorat de Jessica-), Francesc Alba (Shylock -jueu ric-), Yahori Maymí (Tubal -jueu amic de Shylock-), Antoni Ramallal (Vell Gobbo), Julià Navarro (Lancelot Gobbo), Jordi Ecurriola (Leonardo -criat de Bassanio-), Jordi Doderó (Baltasar), Josep Minguell (Estéfano -criat de Pòrcia-), Pepa Palau (Pòrcia), Pilar Aymerich (Nerissa -cambrera de Pòrcia-), Maria Teresa Lorés (Jessica -filla de Shylock-), Fèlix Sans (Criad d'Antònio), Mario Rodríguez (Escarceller). Canvis de repartiment: a L'Hospitalet de Llobregat, igual que al Palau de la Música però no apareix el personatge interpretat per Josep Minguell (Estéfano -criat de Pòrcia-); a Sant Andreu del Palomar, Emili Carbó (Graziano -amic d'Antònio i Bassanio-) en lloc de Jesús Colomer, Jordi Ecurriola (Lorenzo -enamorat de Jessica-) en lloc de Josep Ruiz Lifante, Josep Minguell (Leonardo -criat de Bassanio-) en lloc de Jordi Ecurriola, Josep Roig (Estéfano -criat de Pòrcia-) en lloc de Josep Minguell, no apareixen els personatges interpretats per Fèlix Sans (Criad d'Antònio) i Mario Rodríguez (Escarceller); al Centre Parroquial Sant Josep (Badalona), igual que al Palau de la Música però no apareix el personatge interpretat per Josep Minguell (Estéfano -criat de Pòrcia-); a Terrassa, igual que al Palau de la Música; al Fòrum Vergés, igual que al Palau de la Música però Carme Sansa (Pòrcia) en lloc de Pepa Palau. 2 de desembre de 1964, Palau de la Música, Barcelona. Dins el marc del IV Centenario William Shakespeare. Altres representacions: 3 de desembre de 1964; Centre catòlic i Agrupació d'amics de la música (L'Hospitalet del Llobregat, 5 de desembre de 1964); Festa Major de Sant Andreu de Palomar (La Luz Andrasense / Barcelona, 11 de desembre de 1964); Centro Parroquial de San José (Barcelona, 13 de desembre de 1964); Saló d'Actes del Gran Casino (Terrassa, 26 de desembre de 1964); Fòrum Vergés (Barcelona, 1 de gener de 1965). Observacions: la resta de representacions també dins el marc del IV Centenario William Shakespeare; l'equip de direcció, l'escenografia i el Figurins es repeteixen a totes les sales.

## 1965

*Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, de Federico García Lorca. EADAG. Direcció escènica: Marià Jaime. Muntatge: Marià Jaime. Intèrprets: Santos Hernández (La cogida y la muerte / Alma ausente), Maria Jesús Andany (La cogida y la muerte), Pilar Aymerich (La sangre derramada), Josep Ruiz Lifante (Cuerpo presente), Maria Teresa

Lorés (Alma ausente). 5-II-65, Fòrum Vergés, Barcelona. Altres representacions: 6 de febrer de 1965.

*El otro*, de Miguel de Unamuno. EADAG. Direcció escènica: Josep Anton Codina. Ajudant de direcció: Jordi Doderó. Escenografia: Vicenç Caraltó. Figurins: Vicenç Caraltó. Intèrprets: Adrià Gual Dalmau (Ernesto), Josep Maria Segarra (Don Juan), Maria Teresa Lorés (Laura), Josep Ruiz Lifante (El otro), Carme Ibàñez (El ama), Maria Jesús Andany (Damiana). 26 de febrer de 1965, Cúpula del Coliseum, Barcelona. Altres representacions: 27 i 28 de febrer de 1965.

*Poesías*, de Unamuno, de Miguel de Unamuno. EADAG. Direcció escènica: Ricard Salvat. Muntatge: EADAG. Intèrprets: Jordi Escriptor, Montserrat Castellvell, Alícia Noé, Maria Teresa Lorés, Maria Jesús Andany, Josep Ruiz Lifante, Carme Ibàñez, Carme Sansa, Julià de Jòdar, Jesús Colomer. 26 de febrer de 1965, Cúpula del Coliseum, Barcelona. Altres representacions: 27 i 28 de febrer de 1965.

*Vent de garbí i una mica de por*, de Maria Aurèlia Capmany. EADAG. Música original: Manuel Valls. Col·lectiu de direcció: Gerard Casera, Josep Codina, Jordi Doderó, Julià de Jòdar. Direcció escènica: Ricard Salvat. Escenografia: Maria Girona. Figurins: Albert Ràfols-Casamada. Mobles Primer Acte: Salvador D'Aulèstia. Il·luminació: Miquel Peyró. Intèrprets al Palau de la Música Catalana (informació extreta de CAPMANY, Maria Aurèlia: *Vent de garbí i una mica de por*, seguit de *Dones, flors i pitança* i altres peces curtes. Editorial Moll, Palma de Mallorca, 1968. P.P. 12-13): “Les veus de la història”, Jaume Laporta (Home 1r), Feliu Formosa (Home 2n), Josep M. Segarra (Home 3r), Jordi Escriptor (Home 4t), Santos Hernández (Home 5è); “Gent de l’anècdota”, Julià Navarro (el xicot de la coca-cola, el xicot del gel, l’escombriaire), Rosa Maria Espinet (la noia del bar, la minyona, la cambrera), Maria Jesús Andany i Josep Minguell (Parella 1a), Maria Tubau (Berty, Bertina, Berta), Ernest Serrahima (Manolo, Manel, Manuel), Alícia Noé i Manuel Trilla (Parella 2a), Lluís Quinquar, Maria Jesús Andany, Josep Minguell, Gabriel Serra, Màrius Rodríguez (Els cinematòmans), Carme Sansa i Josep Estévez (Parella 3a), Maria Antònia Aubert, Rafael Carreras i Andreu Rabal (Els turistes), Adrià Gual (Joe, Pep, Pepe), Maria Plans (L’anglesa), Victor de Quirós (Don Paco), Margarida Neyra (Noia), Montserrat Sunyer (Senyora 1a), Rosa Muniesa (Senyora 2a), Montserrat Castellvell (Senyora 3a), Núria

Feliu (Núria Feliu, cantant catalana), Pilar Codina i Pere Salabert (Parella 4a), Eulàlia Surós i Antonio G. Rmallal (Parella 5a), Alícia Noé (Silvie, Sílvia), Jaume Lázaro (Sr. Miserachs), Manuel Trilla (Don Narcís), Maria Jesús Andany (La militar). Pianista: Lali Surós. *Cançó de l'angoixa vital* (música: Manuel Valls; lletra: M. A. Capmany) . Canvis de repartiment: a la Cúpula del Coliseum no consta el repartiment. Interpretació musical: a totes les sales, canta Núria Feliu. 15 de juny de 1965, Palau de la Música, Barcelona. Commemoració del Vè Aniversari EADAG. Altres representacions: Cúpula del Coliseum (Barcelona, del 30 de juny de 1965 al 4 de juliol de 1965). Observacions: no hi ha informació de l'equip artístic, tècnic i d'interpretació de la Cúpula del Coliseum.

*Diàlegs sobre un fugitiu*, de Manuel de Pedrolo. EADAG i Escola de Ballet Joan Tena. Direcció escènica: Jordi Doderó. Intèrprets: Jordi Eскурriola (Maurici Torrents), Rosa Maria Espinet (Marta), Eulàlia Surós (Maria), Margarida Neyra (Senyora), Lluís Quinquer (Valentí Tardiu), Antoni Ramallal (Senyor del Barret), Francesc Estévez (Aprent de mecànic), Julià Navarro (Jaume Palou), Carme Sansa (Senyoreta Paula), Julià de Jódar (Cambrer), Alícia Noé (Roser), Josep Minguell (Senyor). 25 de juny de 1965, Cúpula del Coliseum, Barcelona. Observacions: aquesta peça era la segona part d'un espectacle conjunt entre l'EADAG i l'Escola de Ballet Joan Tena; la primera part estava formada per diverses peces musicals i la tercera part per *Escenas Románticas* d'Enric Granados.

*Ronda de mort a Sinera*, de Salvador Espriu i Ricard Salvat. Companyia Adrià Gual. Primera versió. Coreografia: Pantomimes (Ós Nicolau, Auca d'Ester sense H, Dos Cecs captaires): Joan Tena. Direcció escènica: Ricard Salvat. Muntatge: Ricard Salvat. Ajudant de direcció: al Teatre Romea (1966), Josep Anton Codina. Producció: EADAG-FAD. Regidoria: Al Teatre Romea (1966): Francesc Domingo. Escenografia: Armand Cardona Torrandell. Figurins: Albert Ràfols-Casamada, Lola Marquerie i Fabià Slèvia (Fabià Puigserver). Al Teatro Infanta Beatriz: apareix també Joan Salvat. Es conserven fotografies de set ninots dissenyats per Armand Cardona Torrandell. Cartell: Pla Narbona. Programa: Armand Cardona Torrandell. Il·luminació: Julià de Jódar. Al Teatre Romea (1966): Josep Anton Codina. Confecció vestuari: Encarna Castro i Manó. Atrezzo: al Teatre Romea (1966), Laly Surós. Intèrprets: Lluís Tarrau (Part I: Altíssim / Part II: Altíssim), Maria Jesús Andany (Part I: Neua), Maruchi Fresno (Part I: La mort /

Part II: La mort), Santos Hernández (Part I: Quel·la, Aman / Part II: Metge, Quel·la, Ludovicus Baronet, Noi), Julià Navarro (Part I: Un cec, Mardoqueu / Entremès: Quim Federal / Part II: Nepomucè Garrigosa, Cec captaire II, Mariner I), Josep Estévez (Part I: Eleuteri, Ministre III / Part II: Eleuteri, Bareu), Maria Plans (Part I: Marieta, Ulrika Thöus / Part II: Marieta, Stephana Martín, Tereseta-que-baixava-les-escalas), Jaume Laporta (Part I: Gent de Sinera, Zain, Entenebrat III, Veu 2a, Jueu / Part II: Veu 3a, Veí, Tobias Comes, Veu 2a), Carme Estévez (Part I: Gent de Sinera / Part II: Maria Victòria Prou), Margarida Neyra (Part I: Gent de Sinera, Jueva / Part II: Veïna, Amaranta, Júlia), Marta Català (Part I: Gent de Sinera, Jueva), Montserrat Castellvell (Part I: Gent de Sinera, Entenebrada V, Jueva / Part II: Veïna, Laudelina, Puntaire), Ventura Pons (Part I: Gent de Sinera / Part II: Veí, Tomeu, Fotògraf, Vicenç de Pastor), Carme Sansa (Part I: Gent de Sinera, Noia 2a, Reina Vasti, Jueva / Part II: Veu 2a, Veïna, Pupú Alosa), Laly Surós (Part I: Gent de Sinera, Noia 1a, Entenebrada II / Part II: Promesa, Mimí Pitospors, Paulina -la neboda-), Manuel Trilla (Part I: Gent de Sinera, Veu 3a / Part II: Crisant), Josep Minguell (Part I: Gent de Sinera, Gimel, Ministre II / Part II: Veí, Noi), Lluís Quinquer (Part I: Gent de Sinera, Aleph, Entenebrat IV, Servent, Botxí / Entremès: Pancraç -Ataconador- / Part II: Germà, La Gent, Fadri II), Maria Tubau (Part I: Gent de Sinera, Esperanceta Trinquis, Ester / Part II: Anna Perenna -noia-, Anna Perenna -vella-), Jesús Colomer (Part I: Gent de Sinera, Servent / Entremès: Ventura -Sagristà- / Part II: Veí, Trinitat Castellfollit, Mariner II), Adrià Gual Dalmau (Part I: Veu 1a, Bassot, Entenebrat I, Hegai, Bigtan / Part II: Veu 1a, Pulcre Trompel·li, La Gent, Veu 1a, Fadri I), Feliu Formosa (Part I: Salom / Entremès: Salom / Part II: Salom), Alícia Noé (Part I: Ariadna / Entremès: Ariadna / Part II: Ariadna), Joan Tena (Part I: Ós Nicolau, Rei Assuer / Part II: Cec captaire I), Albert Boadella (Part I: Gitano, Ministre I), Andreu Rabal (Part I: Ministre IV / Part II: Veí, Capità Vallalta), Maria Aurèlia Capmany (Entremès: Rossenda / Part II: Veïna, Dona 1a), Josep Anton Codina (Part II: El Pare), Rosa Muniesa (Part II: Una gran dama), Montserrat Sunyer (Part II: Veïna, Bijou Fontrodona, Dona 2a). Canvis de repartiment: a la Cúpula del Coliseum, Jesús Colomer (Entenebrat I en lloc d'Adrià Gual Dalmau), Àngel Gabriel (Zain en lloc de Jaume Laporta / Ministre I en lloc d'Albert Boadella / Tobias Comes en lloc de Jaume Laporta), Santos Hernández (Gitano en lloc d'Albert Boadella), Iris Juncadella (Jueva en lloc de Marta Català), Marina Noreg (La mort en lloc de Maruchi Fresno), Lluís Quinquer (Jueu en lloc de Jaume Laporta), Pere Salabert (Gimel, Ministre II i Noi en lloc de Josep Minguell), Manuel Trilla (Veu 1a i Pulcre Trompel·li en lloc d'Adrià

Gual Dalmau, Veu 2a en lloc de Jaume Laporta) Pere Uyà (Bassot i Hegai en lloc d'Adrià Gual Dalmau / Entenebrat III en lloc de Jaume Laporta / Jueu), no apareix Ventura Pons com a intèrpret ni els personatges que ell representava (Part I: Gent de Sinera / Part II: Veí, Tomeu, Fotògraf, Vicenç de Pastor), tampoc apareixen els personatges Un Cec, Gent de Sinera, La Gent, i Fadrí I i Fadrí II; al Teatre Alegria i al Lluïsos de Gràcia: no consta el repartiment; al Teatro Infanta Beatriz: Joan Urdeix (Altíssim en lloc de Lluís Tarrau), Marina Noreg (La mort en lloc de Maruchi Fresno), Edelmiro Monrós (Gent de Sinera, Zain en lloc de Jaume Laporta / Ministre I en lloc d'Albert Boadella / apareix personatge Espirituflàutic), Rodolf Bueno (Gent de Sinera, Aleph en lloc de Lluís Quinquer / Ministre II, Veí en lloc de Josep Minguell / apareix el personatge Espirituflàutic), Natàlia Solernou (Gent de Sinera, Maria Victòria Prou en lloc de Carme Estévez / Veïna i Amaranta en lloc de Margarida Neyra / Puntaire en lloc de Montserrat Castellvell), Manuel Trilla (Autor, Pulcre Trompel·li en lloc d'Adrià Gual Dalmau / Ventura Pons en lloc de Jesús Colomer), Santos Hernández (Gitano en lloc d'Albert Boadella), Josep Ruiz Lifante (Bassot i Entenebrat I, Hegai i Bigtan en lloc d'Adrià Gual Dalmau / Pancraç en lloc de Lluís Quinquer / Cec captaire II en lloc de Julià Navarro / Trinitat Castellfollit en lloc de Jesús Colomer / Gent de Sinera i Noi en lloc de Josep Minguell), Víctor Vilella (Gent de Sinera en lloc de Margarida Neyra / Gimel en lloc de Josep Minguell / apareix personatge Ministre V / La Gent en lloc d'Adrià Gual Dalmau / Entenebrat III i Tobias Comes en lloc de Jaume Laporta), José Antonio López (Gent de Sinera en lloc de Jesús Colomer / apareix personatge He / Entenebrat IV, Servent, Germà en lloc de Lluís Quinquer), Lluís Zayas (apareix personatge Cheth / Servent en lloc de Jesús Colomer / apareix personatge Espirituflàutic), Montserrat Roig (Gent de Sinera, Esperanceta Trinquis en lloc de Maria Tubau), Jordi Gutiérrez (Gent de Sinera i Fotògraf en lloc de Ventura Pons / Ministre IV en lloc d'Andreu Rabal), Ernest Serrahima (apareix personatge Amant / El Pare en lloc de Josep Anton Codina / Noi en lloc de Santos Hernández), Josep Estévez (apareix el personatge Espirituflàutic), Alícia Noé (Ester en lloc de Maria Tubau), Carme Sansa (Anna Perenna -noia-, Anna Perenna -vella- en lloc de Maria Tubau), Gerard Caseras (Mariner II en lloc de Jesús Colomer), Maria Jesús Andany (Júlia en lloc de Margarida Neyra), Pere Salabert (Botxí en lloc de Lluís Quinquer), Josep Maria Segarra (La Gent en lloc de Lluís Quinquer / Capità Vallalta en lloc d'Andreu Rabal); Jueus: Montserrat Castellvell, Natàlia Solernou, José Antonio López, Montserrat Costa, Carme Sansa i Laly Surós; al Théâtre Gerard Philipe: no consta el repartiment; Repartiment al Teatre

Romea (1966): Lluís Tarrau (Part I: Altíssim / Part II: Altíssim), Maria Jesús Andany (Part I: Neua), Maria Noreg (Part I: La mort / Part II: La mort), Santos Hernández (Part I: Quel·la, Ós Nicolau, Gitano, Rei Assuer, Aman / Part II: Quel·la, Ludovicus Baronet, Noi, Mariner II), Julià Navarro (Part I: Un cec, Gitano, Mardoqueu / Entremès: Quim Federal / Part II: Nepomucè Garrigosa, Cec captaire II, Mariner I), Josep Estévez (Part I: Eleuteri, Gent de Sinera, Ministre III, Botxí / Part II: Eleuteri, Bareu), Rosa Maria Espinet (Part I: Marieta, Ester / Part II: Marieta, Stephana Martín), Carme Sansa (Part I: Gent de Sinera, Reina Vasti, Jueva / Part II: Veu, Veïna, Pupú Alosa, Teresa-que-baixava-les-escales), Margarida Neyra (Part I: Gent de Sinera, Jueva / Part II: Veïna, Amaranta, Júlia), Adela Armengol (Part I: Gent de Sinera, Noia 2a / Part II: Promesa, Maria Victòria Prou, Dona II), Laly Surós (Part I: Gent de Sinera, Noia 1a, Entenebrada I, Jueva / Part II: Veïna, Mimí Pitospors, Paulina -la neboda-), Montserrat Castellvell (Part I: Gent de Sinera, Entenebrada II, Jueva / Part II: Veïna, Laudelina, Puntaire), Maria Tubau (Part I: Gent de Sinera, Esperanceta Trinquis, Ulrika Thöus / Part II: Anna Perenna -noia-, Anna Perenna), Antoni Canal (Part I: Gent de Sinera, Aleph, Entenebrat II, Aman, Ministre I / Entremès: Pancraç -Ataconador- / Part II: Metge, Cec captaire I, El Pare, Superferolítics, Fadri I), Josep Ruiz Lifante (Part I: Gent de Sinera, Bassot, Entenebrat I, Hegai, Bigtan / Part II: Veí, Trinitat Castellfolli, Fadri II), Francesc Barnils (Part I: Gent de Sinera, Zain, Entenebrat III, Ministre II / Part II: Obrer, La Gent, Fotògraf, Noi), Josep Anton Lòpez (Part I: Gent de Sinera, Servent, Jueu / Part II: Germà, La Gent, Superferolítics, Noi), Víctor Vilella (Gent de Sinera, Ministre III / Part II: Veí, Tomeu, Tobies Comes, Noi), Josep Lluís Fonoll (Part I: Gent de Sinera, Gimel, Servent, Jueu / Part II: Veí, La Gent, Superferolítics, Noi), Manuel Trilla (Part I: Autor / Entremès: Ventura -sagristà- / Part II: Pulcre Trompel·li, Crisant, Autor), Josep Ignasi Abadal (Part I: Salom / Entremès: Salom / Part II: Salom), Carme Fortuny (Part I: Ariadna / Entremès: Ariadna / Part II: Ariadna), Joan Tena (Part I: Ós Nicolau, Rei Assuer / Part II: Cec captaire I), Adrià Gual Dalmau (Part I: Bassot, Hegai, Amant, Jueu / Part II: Obrer, Mariner II), Maria Aurèlia Capmany (Entremès: Rossenda / Part II: Veïna, Bijou Fontrodona, Dona I), Montserrat Sunyer (Part II: Bijou Fontrodona), Rosa Muniesa (Part II: Una gran dama). Pels personatges d'Ós Nicolau, Gitano, Bassot, Rei Assuer, Aman, Hegai, Cec captaire I, Bijou Fontrodona, Mariner II apareixen dos intèrprets que deurien representar segons el dia. 1 d'octubre de 1965, Teatre Romea, Barcelona. VIII Cicle de Teatre Llatí. Altres representacions: 2 d'octubre de 1965; Cúpula del Coliseum (Barcelona, del 27 de novembre de 1965 al 5 de

desembre de 1965); Teatre Alegria (Terrassa, 20 de gener de 1966); Festival d'actualitat catalana, Lluïsos de Gràcia (com a EADAG / Barcelona, 23 d'abril de 1966); Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, Teatro Infanta Beatriz (com a EADAG / al programa apareix també Joan Salvat com a figurinista / Madrid, 18 i 19 de maig de 1966); Théâtre Municipal Gérard Philipe (com a EADAG / París, 5 de juny de 1966); XLVII Festa anual del FAD, Palau de les Nacions (com a EADAG / representació dels fragments: “Conversió i mort de Quim Federal” i “Teoria de Crisant” / Barcelona, 21 de juny de 1966); Teatre Romea (com a EADAG / inauguració temporada 1966-1967 / Barcelona, del 10 al 29 de novembre de 1966). Observacions: col·lectiu de direcció: al Teatre Romea, Albert Boadella, Maria Aurèlia Capmany, Josep Anton Codina, Gerardo Caseras i Julià de Jódar; A la Cúpula del Coliseum: Maria Aurèlia Capmany, Maria Lluïsa Lamela, Julià de Jódar, Gerardo Caseras; Al Teatro Infanta Beatriz: Maria Aurèlia Capmany, Gerard Caseras, Ernest Serrahima, Josep Maria Segarra Premi de direcció per unanimitat en el VIII Cicle de Teatre Llatí. Premio Nacional de Teatro 1966. Premio Yorick al millor espectacle de 1965. Premio de dirección en Teatro Independiente; l'equip artístic i tècnic és el mateix al VIII Cicle de Teatre Llatí (Teatre Romea), a la Cúpula del Coliseum, al Teatro Infanta Beatriz (excepte figurins) i al Teatre Romea (1966); no hi ha informació de l'equip tècnic i artístic del Teatre Alegria, dels Lluïsos de Gràcia, del Théâtre Gérard Philipe i de la Festa anual del FAD.

*L'Encens i la Carn.* Teatre popular, segles XV i XVI. Farses i poemes medievals. EADAG. Direcció escènica: Feliu Formosa. Muntatge: Feliu Formosa. Ajudant de direcció: Pere Uyà. Figurins: EADAG. Il·luminació: Josep Estévez. Intèrprets: “Farsa del sabater i el ricàs” (Anònim ,França), Maria Plans (Presentadora), Alícia Noé (Presentadora), Marià Jaime (Presentador), Pere Uyà (Sabater), Lluís Quinquer (Ricàs), Àngel Gabriel (Jutge). “Interludi de Johan Johan”, de John Heywood (Anglaterra): Feliu Formosa (Presentador), Maria Plans (Presentadora), Marià Jaime (Johan Johan), Alícia Noé (Tyb), Lluís Quinquer (Sir Jhan). “Disputació de Buc amb son cavall”, Anònim (Catalunya): Feliu Formosa (Presentador), Maria Plans (Presentadora), Víctor Vilella (Narrador), Pere Uyà (Buc), Feliu Formosa (Cavall). “Menego” (Diàleg molt faceciós i ridícul), del Ruzzante (Itàlia): Maria Plans (Presentadora), Feliu Formosa (Presentador), Pere Uyà (Presentador), Julià Navarro (Menego), Jesús Colomer (Duozzo), Iris Juncadella (Gnua), Josep Estévez (Nale), Lluís Quinquer (Sacerdot), Víctor Vilella (Zaccaroto). Canvis de repartiment: a la Cúpula del Coliseum: s'afegeix “Pròleg” de

Giovan Maria Cecchi, interpretat per Maria Plans; a “Interludi de Johan Johan”, J. M. Lucchetti (Presentador) en lloc de Feliu Formosa; a “Disputació de Buc amb son cavall”, no apareix el personatge interpretat per Feliu Formosa (Presentador); s'afegeix la peça “El ferro calent” de Hans Sachs / repartiment: Iris Juncadella (Presentador), Alícia Noè (Presentadora), Maria Plans (La muller), Carme Sansa (La veïna), Feliu Formosa (El marit); A “Menego”, apareix únicament Lluís Quinquer (Presentador) en lloc de Maria Plans, Feliu Formosa, Pere Uyà. 12 de desembre de 1965, Castell de Vallparadís, Terrassa. Altres representacions: Cúpula del Coliseum (Barcelona, 26 i 29 de desembre de 1965 / 1 i 2 de gener de 1966). Observacions: l'equip artístic i tècnic és el mateix a les dues sales.

## 1966

*La Hoya*, de Ramon Gil Novales. Direcció escènica: José María Rodríguez Méndez. Ajudant de direcció: Gerardo Caseras. Escenografia: Josep Guinovart. Figurins: Maria Antònia Pelauzy. Il·luminació: Pere Uyà. Intèrprets: Antoni Ramallal (Hombre), Natàlia Solernou (Mujer), Víctor Bernaldo de Quirós (Vicente), Maria Jesús Andany (Pilar), Feliu Formosa (Gregorio), Rodolfo Bueno (Lorenzo), Maria Plans (Mariana), Antonio Belmar (Antonio), Carme Sansa (Nati), Julià Navarro (Sebastián), Pere Salabert (Manuel), José Marzo (Pedro), Antonio Márquez (Anselmo), Pere Uyà (Martín), Aurora Gassó (María), Rosa Maria Espinet (Ana). 24 de febrer de 1966, Cúpula del Coliseum, Barcelona. Altres representacions: del 25 al 27 de febrer de 1966.

*25 años de poesia española*, segons l'antologia de Josep Maria Castellet. EADAG. Direcció escènica: Ricard Salvat. Intèrprets: Santos Hernández, Lluís Quinquer, Rodolf Bueno, Carme Sansa, Maria Tubau, Maria Jesús Andany, Víctor Vilella, Julià Navarro, Julià de Jódar, Alícia Noé, Josep Estévez. 19 de març de 1966, Centre Parroquial Sant Josep, Badalona. Altres representacions: Teatre Municipal de Reggio Emilia (Itàlia, 1 d'abril de 1966).

*Los Títeres de Cachiporra*, de Federico García Lorca. EADAG. Direcció escènica: Ricard Salvat per imperatiu de la família Lorca que, així, ho exigia per concedir el permís. No consta el repartiment. 2 d'abril de 1966, Teatre Municipal, Reggio Emilia (Itàlia).



*El adefesio*, de Rafael Alberti. EADAG. Direcció escènica: Ricard Salvat. Escenografia: Josep Guinovart. Figurins: Josep Guinovart. Il·luminació: al Théâtre Municipal Gérard Philipe, Ernest Serrahima i Josep Ruiz Lifante. Atrezzo: al Théâtre Municipal Gérard Philipe, maquillatge Damaret. Intèrprets: no consta el repartiment del Teatre Municipal de Reggio Emilia. Canvis de repartiment: repartiment al Théâtre Municipal Gérard Philipe, Maria Aurèlia Capmany (Gorgo), Carme Sansa (Uva), Maria Jesús Andany (Aulaga), Alícia Noé (Altea), Julià Navarro (Bion), Montserrat Castellvell (Ánimas), Rodolf Bueno (Mendigo I), Manuel Trilla (Mendigo II), Josep Ruiz Lifante (Mendigo III), Víctor Vilella (Mendigo IV), Santos Hernández (Un hombre del campo), Ernest Serrahima (Castor); a la Cúpula del Coliseum: no consta el repartiment. 2 d'abril de 1966, Teatre Municipal, Reggio Emilia (Itàlia). Altres representacions: Théâtre Municipal Gérard Philipe (París, 5 de juny de 1966); a la Cúpula del Coliseum i al Col·legi Isabel de Villena (clandestinament). Observacions: l'equip de direcció, l'escenografia i el Figurins es repeteixen a Reggio Emilia i al Théâtre Municipal Gérard Philipe; no hi ha informació de l'equip artístic i tècnic ni la data de representació de la Cúpula del Coliseum.

*Adrià Gual y su época*, de Ricard Salvat. Recopil·lació de textos: Josep Anton Codina. EADAG o Companyia Adrià Gual. Direcció escènica: Ricard Salvat. Ajudant de direcció: Josep Anton Codina. Escenografia: Jordi Palà (no apareix al Teatro Lope de Vega de Valladolid). Figurins: Jordi Palà (no apareix al Teatro Lope de Vega). Il·luminació: Josep Ruiz Lifante i Josep Anton Codina (no apareix al Teatro Lope de Vega). Construcció escenogràfica: Talents. Confecció vestuari: Pilar Peris. Atrezzo: Laly Surós (no apareix al Teatro Lope de Vega). Intèrprets: Carlos Ibarzábal (Rotschild), Lluís Torner (Adrià Gual), Maria Aurèlia Capmany (Florista 1a), Adela Armengol (Florista 2a, La Ben Plantada), Maria Jesús Andany (Planchadora, Hada 2a), Enric Arredondo (Albañil, Sra. Tutáu -Laurencio-, Caminante, Aragonés, Joan Maragall), Manuel Núñez (Carretero, Sr. Miró, Nelo, Josep Pijoan), Josep Lluís Fonoll (Carpintero), Francesc Barnils (Trabajador), Anna Maria Simon (Dama 1a, Sra. Mena -Teresa-, Hada 6ª), Carme Fortuny (Dama 2a, Hermana, Hada 1a), Maria Tubau (Dama 3a, Ella, Hada 3a), Evelyn Rosenkevitch (Dama 4a, La Feminista), Montserrat Castellvell (Dama 5a, Hada 5a), Carme Ibàñez (Dama 6ª, Hada 4a), Víctor Bernaldo de Quirós (Sr. Esteban, Eugeni d'Ors), Enrique Navas (Caballero 1º, Sr. Elias, Josep Maria

de Sagarra), Josep Ruiz Lifante (Caballero 2on, ÉI), Guillermina Motta (Cupletista). Canvis de repartiment: al Teatro Lope de Vega (Valladolid), el mateix. 1d'octubre de 1966, Teatro María Guerrero, Madrid. Altres representacions: fins 16 d'octubre de 1966; Festivals de España-Teatro Nuevo, Teatro Lope de Vega (com a Companyia Adrià Gual / Valladolid, 31 d'octubre de 1966). Observacions: Josep Anton Codina (Recopilació de textos a les dues sales); al Teatro María Guerrero: introducció a *Misterio de dolor*; l'equip de direcció i el de realització de l'escenografia i el vestuari es repeteixen a les dues sales.

*Misterio de dolor*, d'Adrià Gual. EADAG o Companyia Adrià Gual. Adaptació: Ricard Salvat. Direcció escènica: Ricard Salvat. Ajudant de direcció: Josep Anton Codina. Regidoria: Francesc Domingo. Escenografia: Jordi Palà. Figurins: Jordi Palà. Il·luminació: Josep Ruiz Lifante i Josep Anton Codina. Construcció escenogràfica: secció escenogràfica EADAG. Confecció vestuari: Encarna Castro Manó. Atrezzo: Laly Surós. Cartell: Jordi Palà. Intèrprets: Maria Tubau (segons el dia de representació: Mariagneta, Mujer), Carme Fortuny (segons el dia de representació: Mariagneta, Mujer), Maria Aurèlia Capmany (Mariagna), Manuel Núñez (Silvestre), Enric Arredondo (Labast), Lluís Torner (Segimón), Josep Ruiz Lifante (Malest), Enrique Navas (Hombre), Víctor Bernaldo de Quirós (Hombre), Josep Lluís Fonoll (Hombre), Evelyn Rosenkevitch (Mujer), Adela Armengol (Mujer), Maria Jesús Andany (Mujer). 1d'octubre de 1966, Teatro María Guerrero, Madrid. Altres representacions: fins el 16 d'octubre de 1966. Observacions: representat juntament amb *Adrià Gual y su época*.

*Las aleluyas del señor Esteban*, de Santiago Rusiñol. Companyia Adrià Gual. Direcció escènica: Ricard Salvat. Ajudant de direcció: Josep Anton Codina. Regidoria: Francesc Domingo. Escenografia: Albert Ràfols-Casamada. Figurins: Albert Ràfols-Casamada. Cartell: Armand Cardona Torrandell (Teatro María Guerrero). Il·luminació: Jordi Doderó i Josep Anton Codina. Construcció escenogràfica: secció escenogràfica EADAG. Confecció vestuari: Secció escenogràfica EADAG i Encarna Castro Manó. Atrezzo: Laly Surós. Intèrprets: Víctor Bernaldo de Quirós (Señor Ramón, Trabajador segundo), Enric Arredondo (Estebanillo, Esteban), Enrique Navas (Señor Pablo), Evelyn Rosenkevitch (Señora Felicia), Montserrat Castellvell (Mujer, Camarera, Máscara, Trabajadora tercera), Josep Lluís Fonoll (Martinilla, Máscara), Maria Jesús Andany (Señora del primer piso, Máscara), Lluís Torner (El Abuelo, Señor Esteban),

Anna Maria Simon (María Primera), Adela Armengol (María Segunda), Carme Ibàñez (María Tercera), Carme Fortuny (segons el dia de representació: Tomasita, Trabajadora primera), Maria Tubau (segons el dia de representació: Tomasita, Trabajadora primera), Antoni Canal (El Fondista, Trabajador primer, Amigo primero), Josep Ruiz Lifante (El regidor, Pintor segundo, Amigo segundo), Manuel Núñez (El Nacional, Pintor primero, Ramoncito), Laly Surós (Camarera, Trabajadora cuarta), Carlos Ibarzábal (Cereales), Francesc Barnils (Máscara, Trabajador tercero), Maria Aurèlia Capmany (Trabajadora segunda, Señora Tomasa), Pedro Ceballos (Ramoncito). Canvis de repartiment: al Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, no consta el repartiment; al Teatro Lope de Vega (Valladolid), no consta el repartiment. Interpretació musical: a totes les sales, Guillermina Motta (Comentaris musicals i cançons). 19 d'octubre de 1966, Teatro María Guerrero, Madrid. Altres representacions: del 18 al 30 d'octubre de 1966; Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, Teatro Beatriz, Tertúlia teatral (representació de fragments / Madrid, 29 d'octubre de 1966); Festivals de España-Teatro Nuevo, Teatro Lope de Vega (Valladolid, 31 d'octubre de 1966). Observacions: cap electricista: José Mayoral; no hi ha informació de l'equip artístic i tècnic del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo ni al Teatro Lope de Vega.

*L'auca del senyor Esteve*, de Santiago Rusiñol. Companyia Adrià Gual. Direcció escènica: Ricard Salvat. Ajudant de direcció: Josep Anton Codina. Regidoria: Josep Pou. Escenografia: Albert Ràfols-Casamada. Figurins: Albert Ràfols-Casamada. Es conserva una fotografia d'un cartell d'Armand Cardona Torrandell. Il·luminació: Jordi Doderó i Josep Anton Codina. Construcció escenogràfica: Secció escenogràfica EADAG. Confecció vestuari: Secció escenogràfica EADAG, Encarna Castro i Manó. Atrezzo: Salvador Vilar. Intèrprets: Víctor Bernaldo de Quirós (Senyor Ramon, Treballador 2on), Josep Ignasi Abadal (Estevet, Esteve, Senyor Esteve), Rafael Anglada (Senyor Pau), Rosa Tallardà (Senyora Felícia), Rosa Maria Espinet (Una dona, Cambrera, Màscara), Víctor Vilella (Martinet, Màscara), Maria Jesús Andany (La senyora del primer pis), Lluís Torner (L'avi, Senyor Esteve), Anna Maria Simon (Maria Primera), Adela Armengol (Maria Segona), Montserrat Castellvell (Maria Tercera), Carme Fortuny (Tomaseta, Tomasa), Antoni Canal (Fondista, Treballador primer, Amic Primer), Lluís Nonell (Graner), Laly Surós (Cambrera, Màscara, Treballadora tercera), Miquel R. Giner (Regidor, Pintor segon, Amic segon), Julià Navarro (Nacional, Pintor primer, Ferran Salvador (Cotxer, Màscara, Treballador tercer), Margarida Neyra

(Treballadora segona), Jordi Doderó (Treballador quart), Nadala Batiste (Treballadora primera, Senyora Tomasa), Antoni Moreno (Ramonet). Interpretació musical: al programa del Teatre Romea pel dia 1 de desembre de 1966, Guillermina Motta (Comentaris musicals i cançons); al programa del Teatre Romea pels altres dies, Carme Sansa (Cantadora d'auques), Josep Aponte (Guitarrista), Maria Aurèlia Capmany (Versos de l'auca). 1 i 2 de desembre de 1966, Teatre Romea, Barcelona. Altres representacions: fins 18 de desembre de 1966. Cap electricista: Pere Garrido. Apuntador: Enric Perelló. Observacions: la representació del dia 1 de desembre de 1966 es fa en motiu de la Festivitat de Sant Eloi.

*La bona persona de Sezuán (Der gute Mensch von Sezuán)*, de Bertolt Brecht. Paràbola. Companyia Adrià Gual. Traducció: Carme Sarrallonga. Música original: Paul Dessau. Direcció escènica: Ricard Salvat. Direcció musical: Joan Guinjoan. Ajudant de direcció: Josep Anton Codina. Regidoria: Josep Pou. Escenografia: Armand Cardona Torrandell. Figurins: Joan Salvat. Il·luminació: Joan Salvat; es conserven dues fotografies d'interpretacions d'Armand Cardona Torrandell sobre alguns personatges. Construcció escenogràfica: Bartolí. Confecció vestuari: Peris. Atrezzo: Salvador Vilar. Intèrprets: Manuel Trilla (Wang -l'aiguader-), Emili Rodés (L'obrer que plega de treballar), Víctor Vilella (L'obrer que plega de treballar, El nebot de la família de vuit), Àngel Forner (L'oficinista que duu els dits tacats de tinta, La veu del senyor Txeng, Un treballador, Un altre Home de la multitud), Antoni Moreno (Un senyor, El senyor Fo, El mosso, Un altre treballador, Un home de la multitud, El mosso del restaurant), Josep Estévez (Un altre senyor, El criat de la vídua Su, El noi de la família de vuit), Lluís Torner (El primer Déu), Josep Ignasi Abadal (El segon Déu), Narcís Ribas (El tercer Déu), Antoni Sarrà (El senyor que passa, El Bonze, Un altre treballador), Ferran Salvador (El senyor que va a comprar a l'estanc, Un altre treballador), Núria Espert (Xen Té, Xui Ta), Miquel R. Giner (El festejador de Xen Té, Un altre treballador), Carme Contreras (La senyora Xin), Elisenda Ribas (La dona de la família de vuit), Miquel Graneri (L'home de la família de vuit), Adrià Gual Dalmau (El sense feina), Lluís Nonell (Lin To -el fuster-), Josep Ruiz Lifante (El germà coix de la família de vuit), Maria Jesús Andany (La cunyada prenyada de la família de vuit), Maria Tubau (Mi Tzu - la propietària-), Rafael Anglada (L'avi de la família de vuit), Adela Armengol (La neboda de la família de vuit, La prostituta jove), Montserrat Castellvell (La tia de la família de vuit), Julià Navarro (El policia), Josepa Bas (L'estorera), Carme Fortuny (La prostituta vella),

Antoni Canal (Yang Sun -l'aviador-), Víctor Bernaldo de Quirós (Xu Fu -el barber-), Miquel Arbós (L'estorer), Conxita Bardem (La senyora Yang), Carles Reguant (Feng - fill de Lin To, el fuster-), Ricard Reguant (Un altre fill de Lin To), Carme Sansa (La treballadora que canta), i existeix "Un altre fill de Lin To" però no s'especifica el seu intèrpret. Interpretació musical: Robert Armengol (Guitarra), Joan Foriscot (Trompeta), Jordi Giró (Piano), Salvador Gratacòs (Flauta), Maria Lluïsa Ibàñez (Arpa), José Muñoz (Clarinet), Juli Pañella (Guitarra). 21 de desembre de 1966, Teatre Romea, Barcelona. Altres representacions: fins el 15 de gener de 1967. Observacions: Escrita amb la col·laboració de R.Berlau i M. Steffin. Cap electricista: Pere Garrido. Apuntador: Enric Perelló.

*Els pastorets o l'adveniment de l'infant Jesús*, de Josep Maria Folch i Torres. Companyia Adrià Gual. Direcció escènica: Maria Aurèlia Capmany. Direcció musical: Maria Lluïsa Pujol. Regidoria: Josep Pou. Escenografia: Josep Guinovart. Figurins: Llorens. Atrezzo: Salvador Vilar. Intèrprets: Maria Jesús Andany (Verge Maria), Carme Fortuny (L'àvia), Maria Tubau (Llúcia), Adela Armengol (Isabeló), Montserrat Castellvell (Marta), Julià Navarro (Satanàs), Ignasi Abadal (Lluquet), Lluís Nonell (Rovelló), Antoni Moreno (Sant Miquel), Miquel Granerí (Llucifer), Josep Ruiz Lifante (Sant Josep), Miquel Arbós (Getsé), Antoni Sarrà (Roc, Simeó), Ferran Salvador (Jeremies), Narcís Ribes (Jepó), Víctor Vilella (Joanó), Adrià Gual Dalmau (Martinet), Miquel R. Giner (Anam, Enveja), Àngel Forner (La Supèrbia), Emili Rodés (Ira), Francesc Barnils (Gelosia), Josep Estévez (Luxúria), Antoni Canal (Sant Gabriel), Ricard Reguant (Golosa), Carles Reguant (El pastoret), Laly Surós (La pastora). 24-XII-66, Teatre Romea, Barcelona. Altres representacions: fins 7 de gener de 1967. Maquinària: Barraseta. Apuntador: Enric Perelló.

## 1967

*Salvat Papasseit i la vida i la mort*, de Jordi Doderó. Companyia Adrià Gual. Direcció escènica: Jordi Doderó (no apareix a les 1eres Jornades d'Animació de Barri-Guinardó, 1967). Intèrprets: No consta el repartiment de les 1eres Jornades d'Animació de Barri-Guinardó, 1967. Canvis de repartiment: a l'Escola Massana, no consta el repartiment. 7 de maig de 1967, Carrer Telègraf cantonada Varsòvia, Barcelona. 1eres Jornades

d'Animació de Barri-Guinardó, 1967. Altres representacions: Escola Massana-Capella de l'antic Hospital de la Santa Creu (com a EADAG / Barcelona, 3 de juny de 1967).

*Antígona 66*, de Josep Maria Muñoz Pujol. EADAG. Cançons: Bob Dylan i Maria Aurèlia Capmany. Direcció escènica: Maria Aurèlia Capmany. Ajudant de direcció: Julià de Jódar. Regidoria: Andrea Pàrraga i Margarida Neyra. Escenografia: Jordi Galí. Figurins: Jordi Galí. Es conserva una fotografia d'un cartell de Jordi Galí. Il·luminació: Josep Ruiz Lifante i Josep Estévez. Intèrprets: Antoni Moreno (Tirèsies), Josep Aponte (El que toca la guitarra), Josep Estévez (L'altre), Julià Navarro (Corifeu), Lluís Quinquer (Síndic), Antoni B. Sisquella (Adicte), Joan Subatella (Prefecte), Manuel Moreno (Mal vist), Manuel Trilla (Creont), Maria Tubau (Antígona), Josep Minguell (Hemon), Xavier Aceves (Uixer I), Plàcid Satorres (Uixer II), Joan Vallès (Uixer III), Josep Maria Pujol (Capità), Lluís Burró (Sentinella I), Ramon Carbó (Sentinella II), Joan Miralles (Tribunal). 24 de maig de 1967, Cúpula del Coliseum, Barcelona. Altres representacions: fins 28 de maig de 1967. Observacions: les cançons de Bob Dylan estan adaptades per Josep Maria Muñoz Pujol i Maria Aurèlia Capmany.

*Balades del clam i la fam*. Espectacle de Xavier Fàbregas. Farses del segle XIX. EADAG. Música: adaptació de cançons populars anònimes de l'època. Direcció escènica: Josep Anton Codina. Muntatge: Josep Anton Codina. Figurins: Iago Pericot i Jordi Pericot / També apareix: Peris / Col·laboració: Josep Anton. Il·luminació: Francesc Estévez i Lluís Burró. Intèrprets: a les introduccions històriques, Lluís Quinquer (Cec captaire), Joan Miralles (El soldat ferit), Antoni Moreno (El sense-cames), Carme Sansa (La cantadora d'auques), Elisenda Ribas (Cançó de la Pesta, Cancan carlista, Cançó); no s'especifica el seu personatge però també intervenen Lluís Zayas, Joan Miralles, Antoni Moreno, Manuel Moreno, Plàcid Satorras, Ramon Carbó, Joan Vallès, Lluís Burró, Josep Maria Pujol, Margarida Neyra, Maria Jesús Andany, Víctor Bernaldo de Quirós, Víctor Vilella, Josep Minguell, Antoni B. Sisquella, Andrea Pàrraga; *Diàleg entre "Bada", ajudant de mestre i "Porta", memorialístic antic*, de Carles Fuertes: Josep Ruiz Lifante (Nunci), Lluís Burró (Bada), Josep Maria Pujol (Porta), Margarida Neyra (L'esguerrada), Joan Miralles (El soldat ferit), Antoni Moreno (El sense-cames), Manuel Moreno (El coix), Andrea Pàrraga (La bòrnia), Plàcid Satorras (El captaire); *El gall robat per les festes de Nadal*, d'Ignasi Plana: Josep Ruiz Lifante (Nunci), Joan Vallès (Bartomeu), Josep Maria Pujol (Peret, Patge), Andrea

Pàrraga (Francisqueta), Margarida Neyra (Pagesa), Carme Sansa (Rita), Joan Miralles (Ramon), Manuel Moreno (Agustí), Antoni Moreno (Tomàs), Antoni B. Sisquella (Don Magí), Maria Jesús Andany (Donya Lluïsa), Ramon Carbó (Guàrdia), Plàcid Satorras (Guàrdia); *L'ase perdut i buscat a brams*, Anònim (cap al 1850): Josep Ruiz Lifante (Nunci), Maria Jesús Andany (Jerònia), Manuel Moreno (Nas-Ratat), Joan Subatella (Gepet), Antoni B. Sisquella (Agutzil), Víctor Vilella (Ase), Joan Miralles (Ase); *Sainet nou dels estudiants que ixen de pena*, d'Andreu Amat (cap al 1850): Josep Ruiz Lifante (Nunci), Lluís Burró (Cassussa), Antoni Moreno (Nyola), Lluís Zayas (Ganeig), Ramon Carbó (Lo Baró), Margarida Neyra (Fornera), Víctor Bernaldo de Quirós (Taverner), Antoni B. Sisquella (Pagès), Joan Vallès (Barber), Josep Maria Pujol (Noiet), Joan Subatella (Beco); Epíleg: Josep Ruiz Lifante (Nunci), Manuel Moreno (El coix), Plàcid Satorras (El captaire), Andrea Pàrraga (La bòrnia), Antoni Moreno (El sense-cames), Margarida Neyra (L'esguerrada), Joan Miralles (El soldat ferit), Elisenda Ribas (Cançó final). Apareix Josep Maria Arrizabalaga (Espineta) però no s'especifica a quina peça intervé. Interpretació musical: Manuel Moreno (interpreta les cançons: “Cançó de la Pesta” i “Can-can carlista”). 27-VI-67, Cúpula del Coliseum, Barcelona. Altres representacions: 29 i 30 de juny de 1967 i 1 i 2 de juliol de 1967. Observacions: en un principi, l'espectacle estava previst pels dies: estrena: 15 de juny de 1967 / altres representacions: fins 18 de juny de 1967.

*Adrià Gual i la seva època*, de Ricard Salvat. Companyia Adrià Gual. Mestra de ball: Marina Noreg. Direcció escènica: Ricard Salvat. Ajudant de direcció: Josep Anton Codina i Gianni lo Scalzo; a la reposició: Lluís Mínguez i Gianni lo Scalzo. Regidoria: Lluís Bourgeois. A la reposició: Josep Maria Gispert. Escenografia: Jordi Palà. Figurins: Jordi Palà. Cartell: Jordi Palà. Il·luminació: Gianni lo Scalzo. Construcció escenogràfica: Talents. Confecció vestuari: Peris; a la reposició, Pilar Peris i Sastreria Peris. Atrezzo: Artigau. Intèrprets: Maribel Altès (Noia, Verge 6a), Maria Jesús Andany (Planxadora, Verge 1a), Rafael Anglada (Senyor Esteve, Personatge literari), Josep Aponte (Guitarrista), Josepa Bas (Reparada Gras), Lluís Bourgeois (Consueta), Lluís Burro (Treballador), Enric Casamitjana (Burgès, Senyor, Elies, Crític modernista, Empleat del diari), Ramon Carbó (Burgès 6è), Carme Contreras (Dama 1a, Teresa, Verge 2a, Cynthi), Montserrat Castellvell (Dama 4a, Verge 5a), Marianne Erhelens (Noia jove), Josep Estévez (Obrer), Joan Gatell (Acordionista), Adrià Gual Dalmau (Adrià Gual), Josep Minguell (Burgès 4t, Crític modernista, Jaume Rusiñol, “Guapo”

3r), Joan Miralles (Soldat, “Guapo” 1r), Josep Montanyès (Laurenci, Noucentista), Antoni Moreno (Treballador, El caminant -Nocturn-, “Guapo” 4t, Josep Pijoan), Manuel Moreno (Carreter, Sr. Miró, Nel·lo, recita “Cant del retorn” de Joan Maragall, “Guapo” 2n, Silvestre), Julià Navarro (Paleta, El “Barberillo”), Andrea Pàrraga (Cosidora, Verge 4a), Anna Pedreira (Noia jove), Lluís Quinquer (Burgès 3r, recita “La Sirena” de Joan Maragall), Elisenda Ribas (Florista, Feminista, canta “Cançó de Cuba”, Mariagna), Josep Ruiz Lifante (Burgès 2n, Testimoni Presencial des de la cistella, Arbre -Nocturn-, Jove modernista), Carme Sansa (Dama 2a, Verge 3a, Germana -Nocturn-, La cupletista, Miss Maria, La Ben Plantada), Antoni Sarrà (Senyor Esteve), Ernest Serrahima (Eugeni d'Ors), Montserrat Sunyer (Dama 5a, Restituta Prim, Mare de la Ben Plantada, Couturière), Manuel Trilla (Rotschild), Maria Tubau (Dama 3a, Verge 3a, Arbre -Nocturn-, Mariagneta), Joan Vallès (Burgès 4rt, Senyor Mató i Restrudis, Crític modernista, Empleat agència), Víctor Vilella (Manobre, Joan Maragall). Repartiment a la reposició: Maribel Altès (Cosidora, Verge 6<sup>a</sup>), Maria Jesús Andany (Planxadora, Verge 1a), Antoni Bourgeois (Treballador, Consueta), Antoni Canal (El “Barberillo”, Jove modernista, recita “Cant del retorn” de Joan Maragall, “Guapo” 2n, Burgès 2n), Maria Aurèlia Capmany (Florista, Feminista, canta “Cançó de Cuba”, Mariagna), Enric Casamitjana (Burgès, Senyor, Elies, Crític modernista, Empleat del diari, Testimoni presencial des de la cistella), Montserrat Castellvell (Dama 4a, Verge 5a, Couturière), Carme Contreras (Dama 1a, Teresa, Verge 2a, Cynthi), Josep Maria Domènech (Senyor Esteve), Josep Estévez (Obrer), Adrià Gual Dalmau (Adrià Gual), Maria Teresa Lorés (Cosidora i Verge 4a ), Josep Minguell (Burgès, Caminant, recita “Tornant del Liceu”), Lluís Mínguez (Picasso, Pinxo), Julià Navarro (Paleta, “El Nel·lo”), Joan Pera (Obrer), Lluís Quinquer (Burgès 3er, recita “La Sirena” de Joan Maragall), Carme Sansa (Dama 2a, Verge 3a, Germana -Nocturn-, La cupletista, Miss Maria, La Ben Plantada), Ernest Serrahima (Eugeni d'Ors), Manuel Trilla (Rotschild), Maria Tubau (Dama 3a, Verge 3a, Arbre -Nocturn-, Mariagneta), Joan Vallès (Burgès 4rt, Crític modernista, Empleat agència, Laurenci). Interpretació musical: al Teatre Romea i a la reposició, Josep Cercós (Pianista), Lluís Mínguez (Efectes musicals i sons). 30 de setembre de 1967, Teatre Romea, Barcelona. X Cicle de Teatre Llatí. Altres representacions: 1d'octubre de 1967; Teatre Romea (reposició / Barcelona, del 4 al 21 de desembre de 1967). Dicció: Carme Serrallonga. Recopilació de textos: Josep Anton Codina i Albert Miralles. Observacions: Premi de direcció del X Cicle de Teatre Llatí; l'equip artístic i tècnic és el mateix excepte on s'aclareix el canvi.



*Aquesta nit improvisem*, de Luigi Pirandello. Companyia Adrià Gual. Traducció: Maria Aurèlia Capmany. Assessor musical: F. Martínez Comín. Coreografia: Marina Noreg. Direcció escènica: Ricard Salvat. Ajudant de direcció: Gianni lo Scalzo i Lluís Mínguez. Regidoria: Josep Maria Gispert. Escenografia: Jordi Palà. Figurins: Jordi Palà. Vestuari: Pilar Peris. Efectes especials: Begoña Foruria. Cartell: Jordi Palà. Il·luminació: Gianni lo Scalzo. Atrezzo: Artigau. Mobles: Les Columnes. Intèrprets: Maribel Altès (Senyora de la butaca), Maria Jesús Andany (La “Chanteuse”), Rafael Anglada (Actor característic, Senyor Palmiro anomenat Simbomba), Antoni Bourgeois (Veu 1a, Client del cabaret), Antoni Canal (Veu 2a, Client del cabaret), Montserrat Castellvell (Dorina), Carme Contreras (Primera actriu, Mommina), Josep Maria Domènech (Primer actor, Rico Verri), Josep Estévez (Veu 3a, Client de cabaret), Paquita Ferràndiz (Actriu característica, Senyora Ignàsia anomenada la Generala), Adrià Gual Dalmau (Actor, Pomarici, Oficial d'aviació), Julià Navarro (Actor, Mangini, Oficial d'aviació), Joaquim Nicolau (Veu 4a, Senyor de la llotja), Joan Pera (Veu 5a, Client de cabaret), Lluís Quinquer (Actor, Pometti, Oficial d'aviació), Carme Sansa (Tottina), Doctor Hinkfuss (Manuel Trilla), Joan Vallès (Actor, Sarelli, Oficial d'aviació), Jordi Vilaseca (Veu 6a, Client de cabaret), Maria Magdalena (Nena), Maria Jesús Salcedo (Nena). Ballarines: Margarida Àngel, Montserrat Benlloch, Clara Garcia, Maria Lluïsa Vivó. 8 de novembre de 1967, Teatre Romea, Barcelona. I Centenari Luigi Pirandello. Altres representacions: fins 3 de desembre de 1967. Dicció: Carme Serrallonga.

## 1968

*Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu. Companyia Adrià Gual. 2a versió. Música original: Manuel Valls. Coreografia: Maria Aurèlia Capmany. Direcció escènica: Ricard Salvat. Ajudant de direcció: Lluís Mínguez. Regidoria: Julià Abad; al Teatre Romea, Josep Maria Gispert. Escenografia: Josep Maria Subirachs. Figurins: Jordi Pericot. Vestuari: Pilar Peris. Es conserven dues fotografies d'un cartell de Jordi Pericot per al Teatre Romea. Il·luminació: Lluís Mínguez. Intèrprets: Maribel Altès (Neua), Adrià Gual Dalmau (Altíssim), Joan Vallès (Rei), Joan Borràs (Bigtan), Carles Velat (Memucan), Julià Navarro (Mardoqueu), Carme Molina (Secundina), Antoni Canals (Aman), Carme Sansa (Vasthi, Jueva), Maria Tubau (Esther), Àngel Company

(Vell d'Israel), Lluís Quinquer (Vell d'Israel, Hegai, Home), Ventura Pons (Vell d'Israel, Home), Josep Minguell (Teres), Maria Teresa Lorés (Jueva, Dona 1a), Montserrat Castellvell (Jueva, Dona 2a), Maria Jesús Andany (Zeres), Ferran Bronchud (Botxí), Antoni Bourgeois (Atac), Josep López (Banyeta), Teresa Nicolau (Veu), Jordi Vilaseca (La mort), Enric Pous (Harbona), Ernest Serrahima (Eliasib), Jordi Alemany (Home), Enric Ceamanos (Home), Jaume Ros (Home), Joan Subatella (Home), Julià Abad (Home), del personatge Tianet no s'especifica l'interpret. Canvis de repartiment: al Teatre Victoria Eugenia, Miquel Pedrola (Tianet); canvis al Théâtre Municipal de Perpinyà, Miquel Pedrola (Tianet), Rafael Anglada (Memucan) en lloc de Carles Velat, Teresa Nicolau (Jueva, Veu 4a), Maria Teresa Lorés (Veu 1a), Montserrat Castellvell (Veu 2a), Carme Sansa (Veu 3a), Lluís Quinquer (Diable), Andreu Navarro (Quel·la), Julià Abad (Esquelet), Jordi Alemany (Esquelet), Lluís Mínguez (Esquelet), Ventura Pons (Esquelet), Josep Serra (Esquelet), Pau Riba (Veu); Repartiment al Teatre Romea, Adrià Gual Dalmau (Altíssim), Maribel Altès (Neua), Joan Vallès (Rei), Miquel Pedrola (Tianet), Joan Borràs (Bigtan), Rafael Anglada (Memucan), Ferran Bronchud (Botxí), Julià Navarro (Mardoqueu), Carme Molina (Secundina), Antoni Canal (Aman), Enric Casamitjana (Sethar, Sàmec), Josep Maria Domènech (Admata, Mem), Carme Sansa (Vasthi, Jueva, Veu 3a), Joan Pera (Hegai), Maria Tubau (Esther), Jordi Alemany (Vell d'Israel, Esquelet), Àngel Company (Vell d'Israel), Lluís Quinquer (Vell d'Israel), Ventura Pons (Vell d'Israel, Esquelet), Josep Minguell (Teres), Maria Teresa Lorés (Jueva, Dona 1a, Veu 1a), Montserrat Castellvell (Jueva, Dona 2a, Veu 2a), Carme Liaño (Jueva, Veu 5a), Teresa Nicolau (Jueva, Veu 4a), Maria Jesús Andany (Zeres), Lluís Quinquer (Banyeta), Jordi Vilaseca (La mort), Josep López (Quel·la), Enric Pous (Harbona, Nun), Antoni Bourgeois (Atac), Pau Riba (Veu d'algú), Enric Ceamanos (Làmed, Soldat), Carles Velat (Ain), Ernest Serrahima (Eliasib), Joan Subatella (Soldat), Julià Abad (Esquelet), Lluís Mínguez (Esquelet), Josep Serra (Esquelet); a Nancy, no consta el repartiment, però Emma Cohen va substituir a Maria Tubau, i també intervenia a l'espectacle Mario Gas. 3 de gener de 1968, Teatro Banderas, Bilbao. Altres representacions: Teatro Victoria Eugenia (San Sebastián: 4 de gener de 1968); Teatre Municipal de Perpinyà (6 de gener de 1968); Teatre Romea (Barcelona, del 10 de gener de 1968 al 11 de febrer de 1968); Festival Mondial du Théâtre de Nancy, Salle Poiriel (28 d'abril de 1968). Observacions: a totes les sales excepte a Nancy: dicció, Carme Serrallonga; apuntador, Jordi Alemany (al Teatre Romea: Josep Maria Vilaseca); l'equip artístic i tècnic és el mateix a totes les sales excepte a Nancy;

no hi ha informació de l'equip artístic i tècnic de Nancy; apareixen dues notícies de diari que citen la representació de *Primera història d'Esther* al Teatro Banderas el dia 29 de setembre de 1967.

*Ronda de mort a Sinera*, de Salvador Espriu i Ricard Salvat. Companyia Adrià Gual. Direcció escènica: Ricard Salvat. Figurins: Albert Ràfols-Casamada, Lola Marquerie i Jordi Pericot. Cartell: Armand Cardona Torrandell. No consta el repartiment. 20 de febrer de 1968, Teatre Romea, Barcelona. Altres representacions: fins 6 de març de 1968.

*El Petit Cercle de guix*, d'Alfonso Sastre. Companyia Adrià Gual i EADAG. Versió: Josep Maria Espunyés. Música original: Peter Hodgkinson i Kirill Pawlowsky. Direcció escènica: Manuel Núñez Yanowsky. Ajudant de direcció: Begonya Foruria. Escenografia: Carles Cugat i Jesús Coll. Efectes especials: Josep Ruiz Lifante. Es conserven dues fotografies de dos cartells fets per nens. Cartell: Manuel Nuñez. Il·luminació: Josep Ruiz Lifante. Intèrprets: Carles Vilaseca (Presentador, Cor 2a part), Jordi López (Mestre, Cor 2a part), Dolors Lucarda (Nena, Cor 2a part), Maria Rosa de Llanza (Cor 1a part, Lolita), Elisabet Massons (Cor 1 i 2a part), Jordi Alemany (Cor 1º part, Porter), Adolf Bras (Cor 1 i 2a part), Oriol Guasch (Cor 1a part, Sabater), Jordi Turró (Cor 1a part, Drapaire), Joan Matas (Jutge, Cor 2a part), Josep Ruiz Lifante (Secretari, Cor 2a part), Dolors Ferrer (Senyora Ai, Venedora de globus), Maria Teresa Roqueta (Senyora Ma, Cor 2a part), Mireia Sentís (Pentinadora, Cuinereta), Núria Sellés (Llevadora, Cor 2a part). Artista invitat: Guillermina Motta. 25 de febrer de 1968, Teatre Romea, Barcelona. III Cicle de Teatre per a nois i noies de "Cavall Fort". Altres representacions: i el 3 de març de 1968.

*Les mosques*, de Jean Paul Sartre. Companyia Adrià Gual. Traducció: Manuel de Pedrolo. Música original: Joan Guinjoan. Direcció escènica: Ricard Salvat. Ajudant de direcció: Lluís Mínguez. Regidoria: Josep Maria Gispert. Escenografia: Pla Narbona. Figurins: Pla Narbona. Vestuari: Pilar Peris. Es conserva una fotografia d'un cartell de Pla Narbona. Il·luminació: Lluís Mínguez. Atrezzo: Artigau. Intèrprets: Julià Abad (Nen), Maria Matilde Almendros (Clitemnestra), Maria Jesús Andany (Vella 1a, Erinia 1a, Dona d'Argos), Joan Borràs (Gran Sacerdot), Montserrat Castellvell (Vella 2a, Erinia 5a), Enric Casamitjana (Soldat 1er), Josep Maria Domènech (Soldat 2on), Josep

Fatsini (Home d'Argos), Adrià Gual Dalmau (Orestes), Carme Liaño (Dona d'Argos, Erínia 2a), Maria Teresa Lorés (Dona d'Argos, Erínia 3a), Josep Minguell (Home d'Argos), Julià Navarro (L'idiota, Home d'Argos), Joan Pera (Home d'Argos, Nen 1er), Lluís Quinquer (Home d'Argos), Carme Sansa (Dona jove, Erínia 4a), Claudi Sentís (Egist), Joan Subatella (Home d'Argos), Maria Tubau (Electra), Manuel Trilla (Júpiter), Joan Vallès (Pedagog). 8 de març de 1968, Teatre Romea, Barcelona. Altres representacions: es té constància que, si més no, es representà durant 4 setmanes. Dicció: Carme Serrallonga.

*Quim Federal*, de Salvador Espriu. Entremès extret de *Ronda de Mort a Sinera*. Companyia Adrià Gual. Direcció escènica: Ricard Salvat. Escenografia: Armand Cardona Torrandell. Figurins: Albert Ràfols-Casamada, Lola Marquerie i Jordi Pericot. Intèrprets: Maria Aurèlia Capmany, Julià Navarro, Lluís Quinquer, Manuel Trilla. 11 de març de 1968, Teatre Romea, Barcelona. Festival extraordinari d'homenatge a Joan Barraseta, tècnic emblemàtic del Teatre Romea.

*Recital de Nova Cançó Basca*. Companyia Adrià Gual i el grup "Ez dok amairu". Traducció: de les cançons: Maria Aurèlia Capmany i Jaume Vidal Alcover. Intèrprets: Montserrat Castellvell, Maria Teresa Lorés, Josep Minguell, Julià Navarro, Lluís Quinquer, Carme Sansa, Maria Tubau, Joan Vallès que recitaran algunes de les lletres de les cançons traduïdes al Català. Interpretació musical: Benito Lertxundi, Mikel Laboa, Xabier Lete, Julián Lekuona i l'especial intervenció d'Arza Anaiak (Txalaparta). 25 de març de 1968, Teatre Romea, Barcelona.

*Sesión de Teatro Plástico Experimental*. Companyia Adrià Gual. Direcció escènica: Ricard Salvat. Ambientació: artistes plàstics de la Muestra. No consta el repartiment. Previst pel 17 d'abril de 1968, Cúpula del Coliseum, Barcelona. Primera muestra española de nuevas tendencias estéticas (MENTE1). Observacions: suspès.

## 1969

*Breu record de Tirant el Blanc*, de Maria Aurèlia Capmany. EADAG. Coreografia: Marina Noreg. Direcció escènica: Josep Maria Segarra. Ajudant de direcció: Montserrat Garcia Sagués i Joan Niubó. Regidoria: Maria Teresa Mainar. Escenografia: Carme

Solé. Figurins: Vicenç Caraltó. Construcció escenogràfica: EADAG. Intèrprets: Josep Montanyès (Pròleg), Joan Vallès (Cronista), Josep Gri (Tirant el Blanc), Victòria Villan (Carmesina), Joan Matas (Emperador de Constantinoble), Elisabet Massons (Emperadriu), Joan Casanovas (Hipòlit), Josep Ballester (Diafebus), Maria Jesús Leonart (Plaerdemavida), Noli Rego (Estefania), Mercè A. Boada (Vídua Reposada), Montserrat Garcia Sagués (Infanta de Sicília), Jaume Boada (Infant Felip, Metge segon, Cavaller segon), Carles Vilaseca (Abadal·la Salomó, Rei de Sicília), Jaume Coll (Flor de Cavalleria, Cavaller quart), Maria Teixidor (Donzella del Lleó, Dama sisena, Reina de Sicília), Joan Anguera (Herald, Metge primer, Kirieleison de Muntalba, Cavaller primer, Moro quint), Joan Antoni Castro (Rei d'Armes, Cavaller tercer, Moro primer), Josep Maria Vallverdú (Filòsof, Cavaller setè), Jordi Llopart (Ermità, Metge tercer, Cavaller sisè), Gabriel Moll (Rei d'Anglaterra, Moro segon), Conxa Arteaga (Reina d'Anglaterra, Moro tercer), Maria Lluïsa Oliveros (Dama primera), Maria Lluïsa Alfonso (Dama segona), Rosana Lizarralde (Dama tercera), Neus de Paco (Dama quarta), Anna Ormaechea (Dama quinta), Felip de Paco (Patge, Moro quart, Lleó), Joan Niubó (Kirieleison de Muntalba), Jordi Pau (Cavaller quint) Gonçal de Erralde (Cavaller vuitè). Canvis de repartiment: al Palau de la Música Catalana no consta el repartiment. 16 de febrer de 1969, Teatre Romea, Barcelona. V Cicle de Teatre per a nois i noies de "Cavall Fort". Altres representacions: 23 de febrer de 1969; Gran Festival amb teatre i cançons, Palau de la música catalana (sota títol: Tirant el blanc / Barcelona, 20 d'abril de 1969). Observacions: no hi ha informació de l'equip artístic i tècnic del Palau de la Música.

*Poesia d'avui*, VV.AA. Tria de poemes de Jaume Vidal Alcover. EADAG. Direcció escènica: Josep Maria Segarra. Intèrprets: Josep Gri, Biel Moll, Núria Breu, Joan Anguera, Josep Ballester, Jaume Boada, Miquelina Lladó, Maria Teixidor, Noli Rego, Joan Nicolàs, Joan Matas, Victòria Villan, Josep Lluís Arrébola, Maria Lluïsa Oliveros, Joan Antoni Castro, Joan Vallès, Maria Jesús Leonart, Joan Casanova, Mercè A. Boada, Jordi Llopart, Montserrat Garcia Sagués. 25 de juny de 1969, Cúpula del Coliseum, Barcelona.

*Guadaña al resucitado*, de Ramón Gil Novales. Equip Robrenyo de l'EADAG. Dramatúrgia: Maria Jesús Andany, Ramón Cid, Maria Josep Gomara, Biel Moll, Josep Ruiz Lifante, Ricard Salvat. Música original: Rafael Subirachs. Direcció escènica:

Ramón Cid, Homer Rivera, Maria Josep Gomara, Pere Zanuy, Manuel Núñez. Direcció general: Ricard Salvat. Producció: Equip “Josep Robrenyo”. Cartell: Jordi Pericot i Iago Pericot. Il·luminació: Juan Carlos Uviedo, Josep Estévez, Josep Ruiz Lifante (a la Cúpula del Coliseum). A la resta de sales: Juan Carlos Uviedo. A l'Acadèmia de Belles Arts de Sabadell: Homer Rivera. Intèrprets: Joan Vallès (Don Jacinto, Forastero), Ramón Cid (Justo), Josep Ruiz Lifante (Plácido), Maria Lluïsa Oliveros (María), Maria Jesús Lleonart (Juana), Biel Moll (Lucas), Maria Jesús Andany (Antonia), Joan Matas (Pablo), Concha Arteaga (Amalia), Santos Hernández (Juez). 6 de novembre de 1969, Cúpula del coliseum, Barcelona. Altres representacions: del 7 al 9 de novembre de 1969; Teatre CAPSA (Barcelona, del 16 de desembre de 1969 al 6 de gener de 1970); Sala Casal de Mataró (17 de gener de 1970); Centro San Luis Gonzaga de Sant Andreu (Barcelona, 7 de febrer de 1970); Cicle de Teatre de Centelles (suspès / previst pel 15 de febrer de 1970); Orfeó Gracienc (Barcelona, 15 de març de 1970); Acadèmia de Belles Arts de Sabadell (19 d'abril de 1970). Observacions: realització: Antoni Corominas (a totes les sales); l'equip artístic i tècnic excepte l'il·luminació és el mateix a totes les sales.

*Homenaje a Santiago Rusiñol*. Conferència i interpretació de poemes i monòlegs. EADAG. Intèrprets: Maria Jesús Andany, Josep Ruiz Lifante. 7 de desembre de 1969, Biblioteca Popular P. Gual i Pujadas, Canet de Mar. Observacions: representat durant la conferència "Santiago Rusiñol i l'actitud crítica del Modernisme" a càrrec de Xavier Fàbregas.; els intèrprets eren també professors de l'EADAG; es van interpretar alguns fragments d'obres de Santiago Rusiñol: els poemes “En el pom de Llorers ...” (de l'obra *L'Homenatge*), “Llamp de Déu” (de l'obra *Els Jocs Florals de Camprosa*) i els monòlegs “El Bomber”, “Un bon home”, “L'escudellòmetre”, “L'home de sa casa”, “Els planys de Joan Garí” i “Feminista”.

## 1970

*Edip, rei*, de Sòfocles. EADAG. Traducció: Carles Riba. Adaptació: Pere Planella, basada en la traducció de Carles Riba. Direcció escènica: Pere Planella. Ajudant de direcció: Ricard Macías (no consta a San Sebastián ni a Olot). Escenografia: Joaquim Vayreda i Patricio Vélez (no consta a Olot). Figurins: Joaquim Vayreda i Patricio Vélez (només a San Sebastián). Vestuari: Anna Frígola (no consta a San Sebastián ni a Olot).

II.luminació: Homer Rivera (només a la Cúpula del Coliseum). No consta el repartiment del Teatro Principal de San Sebastián. Canvis de repartiment: a Olot no consta el repartiment; Repartiment al GEEG (Girona), Josep Ballester, Maria Jesús Lleonat, Enric Majó, David Montserrat, Maite de Puig, Noli Rego; a la Cúpula del Coliseum, Emili David en lloc de David Montserrat. 5 de maig de 1970, Teatro Principal, San Sebastián. I Festival internacional de teatro independiente de San Sebastián (celebrat del 3 al 10 de maig de 1970). Altres representacions: Olot (23 de maig de 1970); GEEG (Girona, 24 de maig de 1970); Cúpula del Coliseum (Barcelona, del 27 al 31 de maig de 1970). Observacions: no hi ha informació de l'equip artístic i tècnic d'Olot.

*Kux, my Lord! o les metamorfosis reaccionàries*, de Josep Maria Muñoz Pujol. Companyia Adrià Gual. Sons: Carles Santos i Anna Ricci. Direcció escènica: Ricard Salvat. Ajudant de direcció: Raoul Siccalona i Francesc Ventura. Escenografia: Iago Pericot i Jordi Pericot. Es conserven fotografies de figurins de Iago Pericot i Jordi Pericot. Vestuari: Pilar Peris. Efectes cinematogràfics: Pere Portabella i Manuel Esteban. Intèrprets: Joan Borràs, Joan Vallès, Joan Matas, Roger Ruiz, Montserrat Garcia Sagués, Maria Teresa Sánchez, Josep Ruiz Lifante, Albert Socias, Joan Miró, Raoul Siccalona, Maria Jesús Andany, Maria Teresa Lorés, Lala Gomà, Adela Abad, Enric Majó, Noli Rego, Josep Ballester, Maite de Puig, Francesc Ventura, Mercè Ariza, José Luis Arrévola, Núria Breu, Anna Frígola i Fina Mariano. Data prevista pel 10 de maig de 1970. Jornada de clausura del I Festival Internacional de Teatro de San Sebastián (celebrat del 3 al 10 de maig de 1970). Altres representacions: prohibida per la Censura; Cúpula del Coliseum del FAD (dues sessions clandestines). Gravació sons: Salvador Pueyo. Dicció: Carme Serrallonga. Observacions: la informació dels intèrprets i de l'equip artístic i tècnic s'ha extret exclusivament del llibre de J. M. Garcia Ferrer i Martí Rom: *Ricard Salvat*, Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, Barcelona, 1998.

*Els herois i les grandeses*, de Frederic Soler "Pitarra" i Enric Carreras. EADAG. Revisió versió: Xavier Fàbregas. Direcció escènica: Biel Moll. Ajudant de direcció: Montserrat Garcia Sagués (a totes les sales). Escenografia: a l'Hospitalet de Llobregat, EADAG; a Sabadell, Sergi Jover Rejsek. Figurins: a l'ospitalet de Llobregat, Fabià Puigserver; A Sabadell, EADAG. Intèrprets: Anna Frígola (Marreka - reina-), Maria Lluïsa Oliveros (Aspàssia -confident-), Roger Ruiz (Arquelau -heroi espartà-), Albert

Socias (Hipòlit -esclau-), Josep Lluís Moreno (Clitó -esclau-), Biel Moll (Faó -sum sacerdot-) / en un altre programa apareix Joan Matas (Faó -sum sacerdot-), Jaume Boada (Zenó -heroi grec-), Josep Lluís Arrébola (Lisandre -heroi persa-), Josep Ballester (Cimó -esclau-), Leandre Andreu (Sacerdot), Josep Maria Riera (Sacerdot), Sebastià Camps (Sacerdot), Francesc Ventura (Sacerdot), Joan Vallès (Vell), Pere Zanuy (Vell), Ramon Rocafort (Vell), Antoni Capdevall (Esclau), Guillem Tolosa (Esclau), Lluís Ribot (Esclau), Lluís Lana (Soldat persa), Isidre Carrió (Soldat persa), Rafael Pérez (Soldat persa), Anton Martí (Soldat persa), Josep Sastre (Soldat persa), Montserrat Garcia Sagués (Poble), Carme Hernández (Poble), Carme Calgada (Poble), Conxita Serra (Poble), Pau Pérez (Poble), Rafael Lesén (Poble), Francesc Ribot (Poble). Canvis de repartiment: repartiment a l'Amfiteatre de la Caixa d'Estalvis de Sabadell, Anna Frígola (Marreka - reina-), Maria Josep Gomara (Aspàssia -confident-), Roger Ruiz (Arquelau -heroi espartà-), Albert Socias (Hipòlit -esclau-), Josep Lluís Rocha (Clitó -esclau-), Joan Matas (Faó -sum sacerdot-), Jaume Boada (Zenó -heroi grec-), Josep Lluís Arrébola (Lisandre -heroi persa-), Josep Ballester (Cimó -esclau-), Laureà Palmer (Sacerdot), Josep Casalí (Sacerdot), Francesc Queralt (Sacerdot), Eduard Vendrell (Vell, Soldat persa), Joan Subatella (Soldat persa, Poble), Pere Zanuy (Soldat persa, Poble), Sergi Jover (Soldat persa, Poble), Montserrat Roig (Poble), Àgata Moragues (Poble), Carme Hernández (Poble), Maria Mercè Rey (Poble). 25-VII-70, Plaza del Antiguo Borne de Collblanc, L'Hospitalet de Llobregat. Festivals populares de verano de L'Hospitalet de Llobregat. Altres representacions: també dins Festivals populares de verano de L'Hospitalet de Llobregat (Plaza Pío XII, 30 de juliol de 1970 / Plaza del Ayuntamiento, 13 d'agost de 1970); Amfiteatre de la Caixa d'Estalvis de Sabadell (11 d'agost de 1970).

*Ronda de mort a Sinera*, de Salvador Espriu i Ricard Salvat. Companyia Adrià Gual. Segona versió. Música Original: A Vilafranca: Rafael Subirachs i Ovidi Montllor. A Figueres: Jordi Clua, Josep Maria Clua i Jaume Balenyà (dos + un). Pantomimes: Joan Tena. Direcció escènica: Ricard Salvat. Ajudant de direcció: Jaume Coll. Escenografia: Armand Cardona Torrandell. Figurins: Lola Marquerie, Fabià Puigserver, Albert Ràfols-Casamada, Joan Salvat. A Figueres, apareixen també Iago Pericot i Jordi Pericot en lloc de Fabià Puigserver. Al Romea: només Lola Marquerie i Jordi Pericot. Es conserven algunes fotografies de figurins d'Armand Cardona Torrandell. Il·lustracions: Josep Guinovart. Cartell: Armand Cardona Torrandell. Direcció tècnica: Antoni Chic.



Modista: Pilar Peris. Intèrprets: Joan Vallès (Part I: Altíssim / Part II: Altíssim), Adela Abad (Part I: Neua, Gent de Sinera, Jueva / Part II: Veïna), Marina Noreg (Part I: La mort / Part II: La mort), Santos Hernández (Part I: Quel·la, Ós Nicolau, Gitano, Assuer / Part II: Quel·la, Baronet), Julià Navarro (Part I: Un cec, Gitano, Mardoqueu / Entremès: Quim Federal / Part II: Nepomucè Garrigosa, Cec captaire II, Mariner I), Sergi Jover (Part I: Eleuteri, Cheth, Ministre IV, Bigtan / Part II: Eleuteri, Bareu), Carme Molina (Part I: Marieta, Entenebrada I / Part II: Veïna, Marieta, Bijou Fontrodona, Dona II), Maria Josep Gomara (Part I: Gent de Sinera, Jueva / Part II: Veïna, Laudelina), Anna Frígola (Part I: Gent de Sinera, Noia 2a, Esther / Part II: La promesa, Pupú Alosa, Noia), Alfred Lucchetti (Part I: Gent de Sinera, Ministre VI / Entremès: Ventura -sagristà- / Part II: Crisant, Vicenç de Pastor), Maria Jesús Andany (Part I: Gent de Sinera, Entenebrada II, Ulrika Thöus / Part II: Amaranta, Puntaire), Montserrat Garcia Sagués (Part I: Gent de Sinera, Noia 1a / Part II: Maria Victòria Prou, Noia), Pierre Balvet (Part I: Gent de Sinera, Ministre I, Teres / Part II: Germà, Jove II), Domènec Àlvarez (Part I: Gent de Sinera, Entenebrat III, Ministre III / Part II: Metge, Gent), Joan Subatella (Part I: Gent de Sinera, Jueu, Botxí / Part II: Mariner II), Josep Torrents (Part I: Gent de Sinera, Bassot, Ministre V / Part II: Pulcre Trompel·li, Tomeu, Fotògraf), Josep Lluís Moreno (Part I: Gent de Sinera, He, Criat / Part II: Noi), Joan Borràs (Part I: Gent de Sinera, Entenebrat I / Part II: Veí, Pare, Trinitat Castellfollit, Capità Vallalta), Francina Aloy (Part I: Gent de Sinera, Jueva / Part II: Veïna, Una gran dama, Tereseta que baixava les escales), Josep Ruiz (Part I: Autor), Albert Socias (Part I: Salom de Sinera / Entremès: Salom / Part II: Salom), Carme Sansa (Part I: Ariadna / Entremès: Ariadna / Part II: Ariadna), Joan Tena (Part I: Ós Nicolau, Assuer / Part II: Cec captaire I), Josep Ballester (Part I: Aleph, Ministre II / Part II: Gent, Noi), Josep Casalí (Part I: Gimel), Carles Romagosa (Part I: Zain, Criat / Part II: Veí, Noi), Elisenda Ribas (Part I: Esperanceta Trinquis / Entremès: Rossenda / Part II: Veïna, Stephana Martin, Dona I), Biel Moll (Part I: Entenebrat II, Aman / Part II: Veí, Jove I), Enric Majó (Part I: Hegai, Jueu / Entremès: Pancraç -ataconador- / Part II: Tobies Comas), Conxa Arteaga (Part I: Vasti, Jueva / Part II: Veïna), Carme Hernández (Part I: Jueva / Part II: Mimí Pitosporos, Júlia, Paulina), Antoni Moreno (Part II: Veu), Ovidi Montllor (Part II: Veu), Carme Contreras (Part II: Anna Perenna, Perenna vella). Canvis de repartiment: a Sabadell, el mateix; a Figueres, Francina Aloy (Júlia) en lloc de Carme Hernández; a Girona, Sergi Jover (Gimel) en lloc de Josep Casalí; repartiment al Teatre Romea (22 al 27 de setembre de 1970), Joan Vallès (Part I: Altíssim / Part II: Altíssim), Adela Abad

(Part I: Neua), Ovidi Montllor (Part I: Noi, Entenebrat II / Part II: Veu), Marina Noreg (Part I: La mort / Part II: La mort), Santos Hernández (Part I: Quel·la, Gitano, Aman / Part II: Quel·la, Baronet), Julià Navarro (Part I: Un cec, Mardoqueu / Entremès: Quim Federal / Part II: Nepomucè Garrigosa, Cec captaire II, Mariner I), Sergi Jover (Part I: Eleuteri, Gimel, Ministre IV, Bigtan, Jueu / Part II: Eleuteri, Bareu), Carme Molina (Part I: Marieta, Entenebrada I / Part II: Marieta, Bijou Fontrodona, Dona II), Maria Josep Gomara (Part I: Gent de Sinera, Jueva / Part II: Veïna, Laudelina, Puntaire), Anna Frígola (Part I: Gent de Sinera, Noia 2a, Ester segons el dia / Part II: La promesa, Pupú Alosa, Noia), Enric Majó (Part I: Gent de Sinera, Ministre VII, Hegai / Entremès: Pancraç -ataconador- / Part II: Tobies Comas), Alfred Lucchetti (Part I: Gent de Sinera, Entenebrat IV, Ministre VIII / Entremès: Ventura -sagristà- / Part II: Veí, Crisant, Vicenç de Pastor), Ramon Gils (Part I: Gent de Sinera, Jueu / Part II: Veí, El pare, Capità Villalta), Maria Jesús Andany (Part I: Gent de Sinera, Entenebrada II, Ulrika Thöus / Part II: Veïna, Amaranta, Tereseta que baixava les escales), Montserrat Garcia Sagués (Part I: Gent de Sinera, Noia 1a, Jueva / Part II: Maria Victòria Prou, Noia), Carme Hernández (Part I: Gent de Sinera, Noia 3a, Jueva / Part II: Veïna, Gent, Mimí Pitospors, Noia, Paulina -la neboda-), Pierre Balvet (Part I: Gent de Sinera, Ministre I, Teres / Part II: Germà, Jove II), Josep Ballester (Part I: Gent de Sinera, Aleph, Ministre II / Part II: Gent, Noi), Domènec Àlvarez (Part I: Gent de Sinera, Entenebrat III, Ministre III / Part II: Metge, Gent), Joan Subatella (Part I: Gent de Sinera, Jueu, Botxí / Part II: Veí, Fotògraf, Mariner II), Josep Torrents (Part I: Gent de Sinera, Bassot, Ministre V / Part II: Pulcre Trompel·li, Tomeu, Jove I), Josep Lluís Moreno (Part I: Gent de Sinera, He, Criat, Jueu / Part II: Veí, Noi), Francina Aloy (Part I: Gent de Sinera, Jueva / Part II: Veïna, Una gran dama, Júlia), Josep Ruiz Lifante (Part I: Autor / Part II: Autor), Albert Socias (Part I: Salom de Sinera / Entremès: Salom / Part II: Salom), Carme Sansa (Part I: Ariadna, Vasti / Entremès: Ariadna / Part II: Ariadna, Anna Perenna -noia- segons el dia, Anna Perenna -vella- segons el dia), Joan Tena (Part I: Ós Nicolau, Entenebrat I, Assuer / Part II: Cec captaire I, Trinitat Castellfolli), Carles Romagosa (Part I: Zain, Ministre VI, Amant / Part II: Veí, Noi), Jordi Clua (Part I: Noi I), Josep Maria Clua (Part I: Noi II), Jaume Balanyà (Noi III), Elisenda Ribas (Part I: Esperanceta Trinquis / Entremès: Rossenda / Part II: Veïna, Stephana Martin, Dona I), Raoul Escalona (Part I: Criat), Montserrat Carulla (Ester segons el dia, Anna Perenna -jove- segons el dia, Anna Perenna -vella- segons el dia); al Teatre Romea (8 AL 12 d'octubre de 1970), Lluís Quinquer (Part I: Quel·la, Gitano, Aman / Part II: Quel·la,

Baronet) en lloc de Santos Hernández; Enric Majó (Entenebrat IV) en lloc d'Alfred Lucchetti; Manuel Trilla (Entremès: Ventura -sagristà- / Part II: Crisant, Vicenç Pastor) en lloc d'Alfred Lucchetti; els personatges Gent de Sinera, Ministre VIII i Veí interpretats per Alfred Lucchetti deixen d'aparèixer; els personatges Ester, Anna Perenna -noia- i Anna Perenna -vella- són interpretats només per Montserrat Carulla; a la XXIX Biennal de Venècia no consta el repartiment. 27 d'agost de 1970, Plaça de Jaume I, Vilafranca el Penedès. Festa Major de Vilafranca del Penedès. Altres representacions: Amfiteatre de la Caixa d'Estalvis de Sabadell (4 de setembre de 1970); Sala Juncaria de Figueres (Figueres, 12 de setembre de 1970); Teatre Municipal de Girona (17 de setembre de 1970); Teatre Romea (Barcelona, del 22 al 27 de setembre de 1970); XXIX Biennal de Venècia celebrada del 20 al 9 d'octubre de 1970, Teatro di Palazzo Grassi (4 i 5 d'octubre de 1970); Teatre Romea (Barcelona, del 7 o 8 al 12 d'octubre 1970). Dicció: Carme Serrallonga (a totes les sales). Observacions: quan no s'especifica, l'equip tècnic i artístic és el mateix que a Vilafranca del Penedès.

*Mort de dama*, de Llorenç Villalonga. Companyia Adrià Gual. Adaptació: Biel Moll. Dramatúrgia: Ricard Salvat. Direcció escènica: Ricard Salvat. Ajudant de direcció: Jaume Coll. Regidoria: Josep Maria Gispert. Escenografia: Avel·lí Artís Gener. Figurins: Avel·lí Artís Gener. Es conserven dues fotografies de dos cartells d'Avel·lí Artís Gener. Il·luminació: Pere Garrido (no apareix a Madrid). Construcció escenogràfica: Asensi Bea Mora. Modista: Pilar Peris. Intèrprets: Marta Martorell (Remei Huguet -senyoreta de companyia de Dona Obdúlia-), Rosa Min (Tonina -criada), Montserrat Julió (Maria Antònia de Bearn -neboda de Dona Obdúlia-), Nadala Batiste (Ramona Curt), Josep Torrents (Xim Puigdesaura -nebot de Maria Antònia-), Carme Molina (Maria Gradolí -parenta de Dona Obdúlia-), Adela Abad (Senyoreta Gradolí I), Anna Frígola (Senyoreta Gradolí II -filla de Maria Gradolí-), Pere Vidal (Joan -cotxer-), Joan Vallès (Senyor Rosell -director del diari "El Adalid"), Maria Josep Gomara (Criada I), Montserrat Carulla (Obdúlia de Montcada -vídua de Bearn-), Rosa Montesó (Margalida -modista-, Senyora de bon veure de l'enterrament), Carme Sansa (Joana -cosina de Dona Obdúlia-, Violeta de Palma -neboda de Dona Obdúlia-), Josep Ballester (Veí, Pagès, Conserge de la redacció de "El Adalid"), Montserrat Garcia Sagués (Veïna, Aina Cohen nina, Senyora de bon veure de l'enterrament, Cantant francesa), Jaume Ros (Veí -que és sabater-, Amo de possessió, Hússar, Amic de la violeta de Palma), Maria Teresa S.Torres (Teodora Despujol), Domènec Àlvarez (Jove

del “Cercle” Mallorquí, Metge II), Enric Majó (Jove del “Cercle” Mallorquí), Pierre Balvet (Arxiduc Lluís Salvador d'Àustria, General), Àngel Company (Metge vell, Un vell integrista, Senyor de l'enterrament del marquès de Collera), Ovidi Montllor (Don Valentí -confessor de Dona Obdúlia), Jordi Serrat (Jacob Collera -marquès de Collera), Marina Noreg (Miss Carlota Nell -escriptora anglesa gran), Marta Molins (Miss Carlota Nell -escriptora anglesa jove), Elisenda Ribas (Aina Cohen -poetessa oficial-), Miquel Arbós (Pare d'Aina Cohen -argenter-, Advocat), Albert Socias (D. Enric de Valois -capità general de les illes-), Llorenç Duran (President del "Círculo" mallorquí), Fina Mariano (Margalideta -amiga inseparable d'Aina Cohen-), Joan Santacana (Senyor de l'enterrament del marquès de Collera), Rafael Tubau (Senyor de l'enterrament del marquès de Collera, Diputat), Ferran Baile (Un ateneïsta), Sergi Jover (Criadet jove). Canvis de repartiment: al Teatro María Guerrero, Rosa Muniesa (Tonina -criada-) en lloc de Rosa Min, no apareix com a intèrpret Marta Molins que representava el paper Miss Carlota Nell -escriptora anglesa-. Interpretació musical: Joan Albert Amargós (Piano). 15 d'octubre de 1970, Teatre Romea, Barcelona. Altres representacions: fins 25 d'octubre de 1970; I Festival Internacional de Teatro de Madrid, Teatro María Guerrero (27 i 28 d'octubre de 1970); Teatre Romea (Barcelona, del 8 al 12 d'octubre de 1970). Observacions: gerència de la Companyia Adrià Gual, Jordi Umbert. Dicció: Carme Serrallonga (a totes les sales). Unitat filmica: Jordi Bayona (a totes les sales). Quan no s'especifica, l'equip tècnic i artístic és el mateix que al Teatre Romea.

*Insults al públic*, de Peter Handke. Companyia Adrià Gual. Traducció: Carme Serrallonga. Direcció escènica: Raoul Sicalona. Supervisió: Ricard Salvat. Intèrprets: Maria Jesús Andany, Carles David, Marta Molins, Lluís Quinquer, Josep Ruiz Lifante. Canvis de repartiment: a MATARÓ, el mateix. 26 d'octubre de 1970, Teatre Romea, Barcelona. Altres representacions: del 27 al 29 d'octubre de 1970; Teatre Sala Casal de Mataró (31 d'octubre de 1970). Observacions: l'equip artístic i tècnic és el mateix a totes les sales.

*Un home és un home (Mann ist mann)*, de Bertolt Brecht. Companyia Adrià Gual. Traducció: Feliu Formosa. Il·lustracions musicals: Paul Dessau. Direcció escènica: Ricard Salvat. Direcció musical: Josep Cercós. Ajudant de direcció: Jaume Coll. Regidoria: Josep Maria Gispert. Escenografia: Josep Guinovart. Es conserven fotografies de figurins de Josep Guinovart. Il·luminació: Josep Figueras. Intèrprets:

Jordi Serrat (Uria Shelley), Albert Socias (Jesse Mahoney), Jaume Coll (Polly Baker), Enric Majó (Jeraiah Jip), Llorenç Duran (Charles Fairchild -àlies el Matacinc, sergent-), Ovidi Montllor (Galy Gay -bastaix irlandès-), Maria Jesús Andany (Dona de Galy Gay), Joan Vallès (Senyor Wang -bonze d'una pagoda tibetana-), Joan Santacana (Mah Sing -el seu acòlit-), Elisenda Ribas (Leokadja Begbick -propietària d'una cantina-), Miquel Arbós (Soldat), Ferran Baile (Soldat), Àngel Company (Soldat), Pere Vidal (Soldat). 18 de setembre de 1970, Teatre Romea, Barcelona. Altres representacions: fins 8 de desembre de 1970. Col·laboració: E. Burri, S. Dudow, E. Hauptmann, C. Neher, B. Reich. Gerència de la Companyia Adrià Gual: Jordi Umbert. Dicció: Carme Serrallonga.

## 1971

*Taller de fantasia*, de Josep Maria Benet i Jornet. EADAG. Música original: Joan Albert Amargós. Direcció escènica: Raoul Sicalona i Joan Maria Gual. Muntatge: Raoul Sicalona i Joan Maria Gual. Direcció musical: Joan Albert Amargós. Figurins: EADAG. Il·luminació: EADAG. Utilleria: EADAG. Maquillatge: EADAG. Intèrprets: Maria Cinta Rosselló (Nina), Núria Duran (Baldufa), Maria Dolors Marí (Ninot), Sílvia Castelló (Ninot), Teresa Devant (Ninot), Antoni Doz (Ninot), Albert Escofet (Ninot), Vicenç Gil (Ninot), Guillem Henríquez (Ninot), Jordi Lorenzo (Ninot), Josep Madern (Ninot), Fina Mariano (Ninot), Pere Marquet (Ninot), Josep Maria Martínez (Ninot), Susi Morell (Ninot), Estel Muñoz (Ninot), Maria Narbon (Ninot), Rosa Ortiz (Ninot), Júlia Silveira (Ninot), Antoni Torres (Ninot), Enric S. Vilches (Ninot). I PART: “El planeta dels homes de marbre”, Antoni Torres (Carles), Josep Maria Martínez (Pratflorit), Susi Morell (Dolça), Josep Madern (Roc), Vicenç Gil (Orquià 1), Antoni Doz (Orquià 2), Pere Marquet (Orquià 3), Teresa Devant (Estel), Estel Muñoz (Estel), Sílvia Castelló (Estel); “El salvatge Mustafà”, Estel Muñoz (Dolça), Josep Maria Martínez (Pratflorit), Antoni Torres (Aiguasalada), Maria Dolors Marí (Roqueta), Josep Madern (Roc), Albert Escofet (Mustafà); “El robí del temple indi”, Josep Madern (Taj-Roc), Josep Maria Martínez (Smith), Albert Escofet (Carles), Sílvia Castelló (Dolça), Júlia Silveira (Dolça), Fina Mariano (Dolça), Enric S. Vilches (Deesa), Estel Muñoz (Deesa), Guillem Henríquez (Deesa). II PART: “Tampoc els pells-roges no són de refiar”, Josep Maria Martínez (Smith), Albert Escofet (Carles), Josep Madern (Roc), Maria Narbon (Dolça), Antoni Torres (Pell-Roja); “La festa de l’olla”, Josep Maria

Martínez (Mr. Ese), Teresa Devant (Lady Dolça), Albert Escofet (Charly), Antoni Torres (Negre 1), Enric S. Vilches (Negre 1), Antoni Doz (Negre 1), Maria Dolors Marí (Negre 1), Pere Marquet (Negre), Vicenç Gil (Negre), Sílvia Castelló (Negre), Jordi Lorenzo (Negre), Guillem Henríquez (Bruixot). Interpretació musical: Santi Sardà (Efectes sonors), Teresa Sánchez (Cançons finals), Joan Albert Amargós (Piano), Quim Solé (Percussió), Guillem Llovell (Baix). 28 de febrer de 1971, Teatre Romea, Barcelona. IX Cicle de Teatre per a nois i noies de “Cavall Fort”. Altres representacions: 7 de març de 1971. Coordinació: Romà Heras.

*Las Pericas*, de Nicolás Dorr. EADAG. Direcció escènica: Mariano Cariñena. Ajudant de direcció: Eduardo Goycoolea. Regidoria: Teresa Devant. Escenografia: Mariano Cariñena. Il·luminació: Pablo Royo. Intèrprets: Pimbola (Rosita), Fina Mariano (Felina), Rosa Vicente (Serafina), Anna Prisola (Panchita), Vicenç Gil (Armandito), Josep Madern (Demente), Susi Morell (Demente), Josep Costa (Demente), Carlos Cuevas (Demente), Antoni Doz (Demente), Guillem Henríquez (Dement), Teresa Devant (Dement). Interpretació musical: Luis Murillo, José Alfonso Cortés. 24 de maig de 1971, Teatro Cómico, Madrid. II Ciclo de Grupos de Teatro Independientes.

*El adiós del mariscal*, de Luis Matilla. EADAG. Direcció escènica: Eduardo Goycoolea. Ajudant de direcció: Glòria Artís Mercadet. Escenografia: Avel·lí Artís Gener. Figurins: Avel·lí Artís Gener. Intèrprets: Anna Frígola (Tina), Vicenç Gil (Ayudante), Josep Madern (Brigadier), Teresa Sánchez (Viuda). 24 de maig de 1971, Madrid. II Ciclo de Grupos de Teatro Independientes.

*La casa vieja*, d'Abelardo Estorino. EADAG. Direcció escènica: Manuel Reguera Saumell. Ajudant de direcció: a l'Orfeó de Sants, Antoni Torres. Regidoria: a l'Orfeó de Sants, Andrea Saura. Intèrprets: Vicenç Gil (Esteban), Teresa Devant (Laura), Sílvia Castelló (Talia), Carlos Cuevas (Diego), Susi Morell (Flora), Antoni Doz (Higinio), Júlia Silveira (Ovelia). Canvis de repartiment: a l'Orfeó de Sants, el mateix. 21-VI-71, Sant Lluç. Altres representacions: Orfeó de Sants (Barcelona, 29 de juny de 1971). Observacions: a l'Orfeó de Sants, Natàlia Solernou (Secretària).

*Auto de fe*, de Tennessee Williams. A Sant Lluç: Assaig. EADAG. Direcció escènica: Josep Costa. Intèrprets: Vicenç Gil, Maria Josep Grifé, Maria Narbon, Josep Madern,

Susi Morell. Canvis de repartiment: repartiment a l'Orfeó de Sants, Maria Josep Grifé, Maria Narbon, Josep Madern. Interpretació musical: a Sant Lluc, The Doors, Chicago, Frank Sinatra, Josep Juvé, Marilyn Monroe, Kathryn Grayson, Bing Crosby, The Electric Prunes, Ravi Shankar, Louis Armstrong, The Andrews Sisters, Desy Arnez, Pink Floyd. 21 de juny de 1971, Sant Lluc. Orfeó de Sants (Barcelona, 29 de juny de 1971).

*Antígona* (escena), de Sòfocles. EADAG. Direcció escènica: Antoni Doz i Josep Maria Martínez. Intèrprets: Maria Narbon (Antígona), Carme Morera (Ismena), Jaume Nadal (Creonte), Josep Maria Martínez (Corifeo), Josep Madern (Guardián). 6 de desembre de 1971, Foment Mataroní, Mataró. 1er Ciclo de iniciación al Teatro. Curs 1971-72. Altres representacions: 10 de desembre de 1971. Observacions: representada durant la conferència “El teatro desde Grecia hasta el Renacimiento”, a càrrec de Joan Maria Gual (6 de desembre de 1971) i de Carles Lucena (10 de desembre de 1971).

*Romeo y Julieta* (escena), de William Shakespeare. EADAG. Direcció escènica: Josep Maria Martínez. Intèrprets: Antoni Torres (Romeo), Maria Cinta Rosselló (Julieta). 6 de desembre de 1971, Foment Mataroní, Mataró. 1er Ciclo de iniciación al Teatro. Curs 1971-72. Altres representacions: 10 de desembre de 1971. Observacions: representada durant la conferència “El teatro desde Grecia hasta el Renacimiento”, a càrrec de Joan Maria Gual (6 de desembre de 1971) i de Carles Lucena (10 de desembre de 1971).

*La vida es sueño* (escena), de Calderón de la Barca. EADAG. Direcció escènica: Jaume Nadal. Intèrprets: Rosa Feliu (Rosaura), Antoni Torres (Clarín), Manuel Torner (Segismundo). 13 de desembre de 1971, Foment Mataroní, Mataró. 1er Ciclo de iniciación al Teatro. Curs 1971-72. Altres representacions: 17 de desembre de 1971. Observacions: representada durant la conferència “El Teatro desde el Renacimiento hasta la Vanguardia”, a càrrec de Sergi Jover (13 de desembre de 1971) i de Manuel Reguera Saumell (17 de desembre de 1971).

*Galileu Galilei* (escena), de Bertolt Brecht. EADAG. Direcció escènica: Antonio Doz. Intèrprets: Sergi Jover (El Papa), Jaume Nadal (El Inquisidor). 13 de desembre de 1971, Foment Mataroní, Mataró. 1er Ciclo de iniciación al Teatro. Curs 1971-72. Altres representacions: 17 de desembre de 1971. Observacions: representada durant la

conferència “El Teatro desde el Renacimiento hasta la Vanguardia”, a càrrec de Sergi Jover (13 de desembre de 1971) i de Manuel Reguera Saumell (17 de desembre de 1971).

*El hecho*, de Slavomir Mrozech. Monòleg. Direcció escènica: Manuel Torner. Intèrprets: Maria Narbon (Ella), Vicenç Gil (Él). 13 de desembre de 1971, Foment Mataroní, Mataró. 1er Ciclo de iniciación al Teatro. Curs 1971-72. Altres representacions: 17 de desembre de 1971. Observacions: representada durant la conferència “El Teatro desde el Renacimiento hasta la Vanguardia”, a càrrec de Sergi Jover (13 de desembre 1971) i de Manuel Reguera Saumell (17 de desembre 1971).

*El reencuentro*, de Luisa Maria Levinson. Monòleg. EADAG. Intèrprets: Maria Narbon (Ella), Vicenç Gil (Él). 13 de desembre de 1971, Foment Mataroní, Mataró. 1er Ciclo de iniciación al Teatro. Curs 1971-72. Altres representacions: 17 de desembre 1971. Observacions: representada durant la conferència “El Teatro desde el Renacimiento hasta la Vanguardia”, a càrrec de Sergi Jover (13 de desembre 1971) i de Manuel Reguera Saumell (17 de desembre de 1971).

*El soldado fanfarrón*, de Tito Maccio Plauto. EADAG. Direcció escènica: Carles Lucena i Joan Maria Gual. Intèrprets: Josep Madern (Pirgopolinices), Paco Caja (Palestrion), Albert Garcia (Artróto), Enrique Benages (Escedro), Vicenç Gil (Pleusides), Rosa Feliu (Filocomasia), Núria Duran (Milfidipia), Anna Frígola (Acrotelentia), Àngel Soler (Periplectomenes), Carlos Cuevas (Casió), Francesc Gusi (Soldado 1º), Albert Fargas (Soldado 2º), Walter Cots (Soldado 3º). 20 de desembre de 1971, Foment Mataroní, Mataró. 1er Ciclo de iniciación al Teatro. Curs 1971-72. Observacions: com a resum del 1er Ciclo de iniciación al Teatro. Curs 1971-72; fi de festa amb les actuacions de Guillem d'Efak i Maria Cinta.

## **1972**

*Historia de la vida y muerte de Amenhotep III rey de Munich'72*, no consta l'autor. EADAG. Intèrprets: Susi Morell, Anna Frígola, Gregori Torner, Carlos Cuevas, Josep Costa, Antoni Torres, Jaume Nadal, Josep Madern. 6 de març de 1972. Observacions:



altres títols que apareixen al programa, *Gilipollada número 23496568, Espectáculo Brecht-Sara Montiel-Nenuco o Comisiones obreras Show*.

*La cançó dels presos (La Presó de Lleida)*, de Avel·lí Artís Gener. EADAG. Es conserven fotografies de l'escenografia d'Avel·lí Artís Gener. No consta el repartiment. Estrena prevista pel 12 i 19 de març de 1972, Teatre Romea, Barcelona. XI Cicle de Teatre per a nois i noies de "Cavall Fort". Observacions: suspesa per no considerar l'obra apta per menors.

*America Hurra...Fuga para ocho*, de Jean Claude Van Itallie. EADAG. Muntatge musical: Carles Gusi. Direcció escènica: Miguel Tristán. Ajudant de direcció: Graciela Acosta. Escenografia: Renato Manzoni. Dibuixos: Carles Gusi. Fotografia: Carles Gusi i Miguel Tristán. Intèrprets: Irene Carbonell, Laura Cepeda, Walter Cots, Maria Antònia Duran, Albert Fargas, Albert Garcia, Xavier Gusi, Albert Suñé. Canvis de repartiment: a la SALA MÍRIAM, no consta el repartiment. 4 de juliol de 1972, Local Carmelites, Barcelona. Treball de fi del curs 1971-72. Altres representacions: Sala Míriam (Barcelona, octubre 1972). Observacions: no hi ha informació de l'equip artístic i tècnic de la Sala Míriam.

*La casa vieja*, d'Abelardo Estorino. EADAG. Intèrprets: Alumnes de l'EADAG. 10 de novembre de 1972, Agrupación Artístico/Literaria Cervantes, Carrer Major nº 34, Prat del Llobregat. Sesión de Teatro Leido. Observacions: no hi ha informació de l'equip artístic i tècnic.

## **1973**

*La Mandràgola*, de Maquiavel. EADAG. Traducció: Josep Pin i Soler. Música original: a Vilanova i la Geltrú i a Festivals populares de Verano 1973, Raul Roman. Coreografia: Assessor de moviment a Vilanova i la Geltrú: Terri Mestres. Dansa a Festivals populares de Verano 1973, Terri Mestres. Direcció escènica: Manuel Reguera Saumell. Ajudant de direcció: Jordi Suris. Escenografia: a Vilanova i la Geltrú i a Festivals populares de Verano 1973, Antoni Fàbregas. Figurins: Andrés Andreu (no apareix a Festivals populares de Verano 1973 ni Isabel de Villena). Es conserven dues fotografies d'un cartell d'Antoni Fàbregas i una d'un cartell no signat. Confecció

vestuari: Enriqueta Marín (no apareix a Festivals populares de Verano 1973 ni Isabel de Villena). Intèrprets: Josep Costa, Teresa Devant, Montserrat Fontova, Antoni Maroño, Josep Munné, Jaume Nadal, Estel Muñoz, Aureli Pera, Manuel Torner. Canvis de repartiment: a Granollers i a l'Asociación del personal, no consta el repartiment; repartiment al III Cicle de Teatre de Vilanova i la Geltrú, Manuel Torner (Narrador), Antoni Maroño (Calímac), Aureli Pera (Siro), Josep Costa (Nícia), Jaume Nadal (Liguri), Teresa Devant (Lucrècia), Montserrat Fontova (Sòstrata), August Torà (Fra Timoteu), Maria Nunes (Devota); repartiment al Col·legi Isabel de Villena: Josep Costa, Teresa Devant, Montserrat Fontova, Antoni Maroño, Josep Munné, Jaume Nadal, Estel Muñoz, Aureli Pera, Manuel Torner; repartiment a Festivals Populares de Verano 1973: Manuel Torner (Narrador), Josep Costa (Misser Nícia), Teresa Devant (Lucrècia), Montserrat Fontova (Sòstrata), Antoni Maroño (Fra Timoteu), Josep Munné (Calímac), Maria Nunes o Estel Muñoz (Devota), Jaume Nadal (Liguri), Aureli Pera (Siro); repartiment a la V Universitat Catalana d'Estiu de Prada: Josep Costa, Teresa Devant, Marie France Elias, Montserrat Fontova, Antoni Maroño, Josep Munné, Jaume Nadal, Maria Nunes, Aureli Pera, Agustina Roig, Jordi Suris, August Torà, Manuel Torner; repartiment a l'Instituto de Estudios Norteamericanos: Josep Costa, Teresa Devant, Montserrat Fontova, Antoni Maroño, Josep Munné, Maria Nunes, Jaume Nadal, Aureli Pera, Manuel Torner. 14 de gener de 1973, Antiga Capella de l'Hospital de la Santa Creu, Barcelona Cicle de Teatre independent, Centenari Adrià Gual. Altres representacions: 15 de gener de 1973; Teatro del C.I.T. (Granollers, 24 de febrer de 1973); Asociación del personal (Barcelona, 10 de març de 1973); III Cicle de Teatre de Vilanova i la Geltrú (al programa apareix Antoni Fàbregas com a escenògraf / 31 de març de 1973); Escola Isabel de Villena (Barcelona, 16 de juny de 1973); Festivals populares de verano 1973, Plaza del Antiguo Borne (al programa apareix Antoni Fàbregas com a escenògraf / L'Hospitalet de Llobregat, 27 de juliol de 1973); V Universitat Catalana d'Estiu de Prada (26 i/o 27 d'agost de 1973); Teatre del Instituto de Estudios Norteamericanos (Barcelona, 21 d'octubre de 1973). Observacions: no hi ha informació de l'equip artístic i tècnic de Granollers, de la Asociación del personal, de Prada, del Instituto de Estudios Norteamericanos.

*Homo Dramaticus*, d'Alberto Adellach. EADAG. Direcció escènica: Julio Castronuovo. Ajudant de direcció: Maria Nunes i Antoni Torres. Intèrprets: Josep Costa, Antoni Maroño, Josep Munné, Aureli Pera, August Torà. Canvis de repartiment: a l'Instituto

Nacional de Bachillerato “Boscán”, no consta el repartiment; a la seu del FAD, el mateix que a l'assaig. 9 de febrer de 1973 (Assaig), Barcelona. Altres representacions: Ciclo de Conferencias de Teatro, Instituto Nacional de Bachillerato “Boscán”, en substitució de La Pell de Brau, de Salvador Espriu (Barcelona, 8 de març de 1973); Seu del FAD (Barcelona, del 14 al 18 de juny de 1973). Observacions: obra dividida en 1/ Criaturas, 2/ Marcha, 3/ Palabras; no hi ha informació de l'equip artístic i tècnic del Instituto Nacional de Bachillerato “Boscán”.

*La vida es sueño* (escena), de Calderón de la Barca. EADAG. Direcció escènica: Jaume Nadal. Intèrprets: Antoni Torres, Manuel Torner, Maria Nunes. 14 de febrer de 1973, Instituto Nacional de Bachillerato “Boscán”, Barcelona. Ciclo de Conferencias de Teatro. Observacions: representada durant la conferència “El hecho teatral” a càrrec de Josep Ruiz Lifante.

*Los saludos*, de Eugène Ionesco. EADAG. Direcció escènica: Jaume Nadal. Intèrprets: Teresa Devant, Antoni Maroño, August Torà, Manuel Torner, Jordi Suris, Antoni Torres, Maria Nunes, Montserrat Fontova, Marie France Elias, Núria Silveira, Jaume Nadal. Canvis de repartiment: repartiment a la seu del FAD, Teresa Devant, Montserrat Fontova, Antoni Maroño, Josep Munné, Jaume Nadal, Maria Nunes, Aureli Pera, Jordi Suris, August Torà, Manuel Torner. 14 de febrer de 1973, Instituto Nacional de Bachillerato “Boscán”, Barcelona. Ciclo de Conferencias de Teatro. Altres representacions: Seu del FAD, (Barcelona, del 15 al 19 de juny de 1973). Observacions: A l'Instituto Nacional de Bachillerato “Boscán”: representació d'una escena durant la conferència “El hecho teatral” a càrrec de Josep Ruiz Lifante.

*Andrómaca* (escenes), d'Eurípides. EADAG. Direcció escènica: August Torà. Intèrprets: Teresa Devant, Maria Nunes, Marie France Elias, Rosa Segura, Agustina Roig, Maria Josep Grifé, Núria Silveira. 19 de febrer de 1973, Instituto Nacional de Bachillerato “Boscán”, Barcelona. Ciclo de Conferencias de Teatro. Observacions: representades durant la conferència “Orígenes del Teatro hasta el Romanticismo” a càrrec de Manuel Reguera Saumell.

*Enrique IV* (escenes), de William Shakespeare. EADAG. Direcció escènica: Raul Roman. Intèrprets: Josep Costa, Maria Nunes, Josep Munné, Jordi Suris, August Torà.

19 de febrer de 1973, Instituto Nacional de Bachillerato “Boscán”, Barcelona. Ciclo de Conferencias de Teatro. Observacions: representades durant la conferència “Orígenes del Teatro hasta el Romanticismo” a càrrec de Manuel Reguera Saumell.

*Espectros* (escenas), de Henrik Ibsen. EADAG. Traducció: a la seu del FAD apareix A. López Withe com a traductor. Música original: a la seu del FAD (escena final), “La Barcarola” dels “Contes de Hoffmann” d'Offenbach; Cançó “In Trutina” dels “Carmina Burana” de Carl Orff. Direcció escènica: Josep Costa. Intèrprets: Teresa Devant, Maria Nunes, Antoni Maroño. Canvis de repartiment: a la seu del FAD (representació de l'escena final), Josep Costa, Teresa Devant, Maria Nunes, Antoni Maroño. 19 de febrer de 1973, Instituto Nacional de Bachillerato “Boscán”, Barcelona. Ciclo de Conferencias de Teatro. Altres representacions: Seu del FAD, representació de l'escena final (Barcelona, del 15 al 19 de juny de 1973). Observacions: al Instituto Nacional de Bachillerato “Boscán”, representació d'escenes durant la conferència “Orígenes del Teatro hasta el Romanticismo” a càrrec de Manuel Reguera Saumell.

*El soplón*, de Bertolt Brecht. EADAG. Traducció: a la seu del FAD, apareix Raquel Werschaver. Música original: a la seu del FAD, “Así hablaba Zarathustra” de Richard Strauss. Direcció escènica: Jordi Suris. Intèrprets: Teresa Devant, Montserrat Fontova, Jaume Nadal. Canvis de repartiment: repartiment a la seu del FAD, Teresa Devant, Montserrat Fontova, Xavier Mestres, Jaume Nadal. 27 de febrer de 1973, Instituto Nacional de Bachillerato “Boscán”, Barcelona. Ciclo de Conferencias de Teatro. Altres representacions: Seu del FAD, (Barcelona, del 15 al 19 de juny de 1973). Observacions: al Instituto Nacional de Bachillerato “Boscán”: representada durant la conferència “Del Romanticismo al Teatro de Vanguardia” a càrrec de Joan Castells.

*El hecho*, de Slavomir Mrozec. EADAG. Direcció escènica: Manuel Torner. Intèrprets: Josep Costa, Montserrat Fontova. Canvis de repartiment: a la seu del FAD, el mateix. 27 de febrer de 1973, Instituto Nacional de Bachillerato “Boscán”, Barcelona. Ciclo de Conferencias de Teatro. Altres representacions: Seu del FAD, (Barcelona, del 15 al 19 de juny de 1973). Observacions: al Instituto Nacional de Bachillerato “Boscán”: representada durant la conferència “Del Romanticismo al Teatro de Vanguardia” a càrrec de Joan Castells.

*Les forces de l'amor i de la màgia (o En Jordi Flama i altres rondalles)*, d'Adrià Gual. EADAG. Revisió del text: Carme Serrallonga. Música de les cançons: Joan Tixé. Muntatge musical: Raul Roman. Coreografia: Terri Mestres. Direcció escènica: Jaume Nadal. Muntatge: Jaume Nadal. Ajudant de direcció: Teresa Devant. Regidoria: Montserrat Fontova. Escenografia: Josep Costa. Figurins: Maria Nunes. Atrezzo: Montserrat Fontova. Intèrprets: Josep Costa, Teresa Devant, Marie France Elias, Rosa Garcia, Margarida Llambrés, Antoni Maroño, Estel Muñoz, Jaume Nadal, Maria Nunes, Aureli Pera, Amadeu Sala, Jordi Suris, August Torà, Antoni Torras, Manuel Torner. Canvis de repartiment: al IV Cicle d'Espectacles per a nois i noies Rialles, Sala Regina, apareixen Montserrat Cuixart i Margarida Vicens en lloc de Margarida Llambrés i Estel Muñoz. Interpretació musical: al Teatre Romea, Antoni Roig, Joan Tixé, Eugeni Vidal, Guillem d'Efak (Cantant). 25 de març de 1973, Teatre Romea, Barcelona. XIII Cicle de Teatre per a nois i noies de "Cavall Fort". Altres representacions: 1 d'abril de 1973; IV Cicle d'espectacles per a nois i noies, Rialles, Sala Regina (Barcelona, 7 d'abril de 1973). Observacions: l'equip artístic i tècnic és el mateix a totes les sales.

*La casa vieja*, d' Abelardo Estorino. EADAG. Direcció escènica: Manuel Reguera Saumell. Ajudant de direcció: Josep Costa (a la Seu FAD). No consta el repartiment. Canvis de repartiment: repartiment a la seu del FAD, Carlos Cuevas, Teresa Devant, Montserrat Fontova, Rosa Garcia, Jaume Nadal, Maria Nunes, Manuel Torner. 26-V-73, Parròquia de Nostra Senyora del Carme, Barcelona. Altres representacions: Seu del FAD (13 de juny de 1973); Institut Isabel de Villena (Barcelona, 22 de juny de 1973).

*La pell de brau*, de Salvador Espriu. EADAG. Direcció escènica: Col·lectiu de l'EADAG. Intèrprets: Josep Costa, Teresa Devant, Marie France Elias, Montserrat Fontova, Rosa Garcia, Antoni Maroño, Josep Munné, Jaume Nadal, Maria Nunes, Aureli Pera, Agustina Roig, Jordi Suris, August Torà, Manuel Torner. Canvis de repartiment: a l'Escola Isabel de Villena, el mateix; a Prada, Josep Costa, Teresa Devant, Marie France Elias, Montserrat Fontova, Antoni Maroño, Josep Munné, Jaume Nadal, Maria Nunes, Aureli Pera, Agustina Roig, Jordi Suris, August Torà, Manuel Torner; a la casa d'Ambrosi Carrión, no consta el repartiment. 12 de juny de 1973, Seu del FAD, Barcelona. Altres representacions: 20 de juny de 1973; Escola Isabel de Villena (Barcelona, 16 de juny de 1973); V Universitat Catalana d'Estiu de Prada (27 d'agost de 1973); Casa d'Ambrosi Carrion (Cornellà de Conflent).

*Esquelet de Don Joan*, de Josep Palau i Fabre. Lectura a vàries veus. EADAG. Direcció escènica: (extret del llibre de J. M. Garcia Ferrer i Martí Rom *Ricard Salvat*) Manuel Reguera Saumells. No consta el repartiment. 26 de juny de 1973, Seu del FAD, Barcelona.

## 1974

*La més forta*, d'August Strindberg. EADAG. Direcció escènica: Jordi Suris. Intèrprets: Emili Castells, Josep Costa, Teresa Devant, Marie France Elias, Joan Faneca, Montserrat Fontova, Joan Fuentes, Rosa Garcia, Beatriu Garrigo, Rosa Garrigo, Carles Jorge, Antoni Maroño, Maria Rosa Martínez, Manuel Monge, Josep Munné, Estel Muñoz, Maria Nunes, Aureli Pera, Rosario Pérez de Rozas, Agustina Roig, Pilar Sarriés, Esteve Subirà, Jordi Suris, August Torà, Josep Maria Zamora. 16 de gener de 1974, Instituto Nacional de Bachillerato "Boscán", Barcelona. "Ciclo de Conferencias de Teatro: Del Expresionismo a la Vanguardia". Observacions: col·loqui a càrrec del col·lectiu EADAG; introduccions a càrrec de: Manuel Reguera Saumell, Ricard Salvat i Josep Palau i Fabre.

*¿Cuánto cuesta el hierro?*, de Bertolt Brecht. EADAG. Direcció escènica: August Torà. Intèrprets: els mateixos que participen al "Ciclo de Conferencias de Teatro: Del Expresionismo a la Vanguardia". 23 de gener de 1974, Instituto Nacional de Bachillerato "Boscán", Barcelona. Observacions: col·loqui a càrrec del col·lectiu EADAG; introduccions a càrrec de: Manuel Reguera Saumell, Ricard Salvat i Josep Palau i Fabre.

*La Doncella, el Marinero y el Estudiante*, de Federico García Lorca. EADAG. Direcció escènica: Josep Munné. Intèrprets: els mateixos que participen al "Ciclo de Conferencias de Teatro: Del Expresionismo a la Vanguardia". 29 de gener de 1974, Instituto Nacional de Bachillerato "Boscán", Barcelona. Ciclo de Conferencias de Teatro: Del Expresionismo a la Vanguardia. Observacions: col·loqui a càrrec del col·lectiu EADAG; introduccions a càrrec de: Manuel Reguera Saumell, Ricard Salvat i Josep Palau i Fabre.

*Comedia que no acaba*, de Max Aub. EADAG. Direcció escènica: Josep Costa. Intèrprets: els mateixos que participen al "Ciclo de Conferencias de Teatro: Del

Expresionimo a la Vanguardia”. 6 de febrer de 1974, Instituto Nacional de Bachillerato “Boscán”, Barcelona. Observacions: col·loqui a càrrec del col·lectiu EADAG; introduccions a càrrec de: Manuel Reguera Saumell, Ricard Salvat i Josep Palau i Fabre.

*Canto a los hornos crematorios*, de Peter Weis. EADAG. Direcció escènica: Josep Costa. Intèrprets: els mateixos que participen al “Ciclo de Conferencias de Teatro: Del Expresionimo a la Vanguardia”. 6 de febrer de 1974, Instituto Nacional de Bachillerato “Boscán”, Barcelona. Observacions: col·loqui a càrrec del col·lectiu EADAG; introduccions a càrrec de: Manuel Reguera Saumell, Ricard Salvat i Josep Palau i Fabre.

*Mots de ritual per a Electra*, de Josep Palau i Fabre. EADAG i el col·lectiu “Cercle Studio”. Es conserven fotografies de sis figurins de Josep Palau i Fabre. Intèrprets: no consta el repartiment però hi ha un notícia on s'esmenten Maria Jesús Andany (Electra) i Josep Minguell (Orestes). 13 de febrer de 1974, Teatro Don Juan, Barcelona. Observacions: no hi ha informació de l'equip artístic i tècnic.

*Pluf, el petit fantasma*, de Maria Clara Machado. EADAG. Versió: Josep Palau i Fabre. Direcció escènica: Teresa Devant, Jordi Suris i August Torà. Escenografia: Antoni Fàbregas. Figurins: Antoni Fàbregas. Confecció vestuari: Maria Nunes, Rosa Garcia, Agustina Roig. Intèrprets: Esteve Subirà (Mariner Sebastià), Aureli Pera (Mariner Julià), Roser Pérez de Rojas (Grumet Joanot), Jaume Nadal (Pluf -el petit fantasma-), Montserrat Fontova (Senyora fantasma), Joan Faneca (Cama Ranca), Marie France Elias (Maribel), Lluís Blasi (Oncle Gerundi), Estel Muñoz (Fantasma), Manuel Monje (Fantasma), Rosa Garcia (Fantsma), Pere Bergoñon (Fantasma), Francesc Valls (Fantasma), Glòria Ramírez (Fantasma). 3 de març de 1974, Teatre Romea, Barcelona. XV Cicle de Teatre per a nois i noies de “Cavall Fort”. Altres representacions: 10 de març de 1974..

*La soga al cuello*, de Manuel Reguera Saumell. Farsa. EADAG. Direcció escènica: Manuel Reguera Saumell. Escenografia: es conserva una fotografia d'una maqueta de Manuel Reguera Saumell. Intèrprets: Maria Nunes (Cacha), Montserrat Fontova (Cuca), Joan Faneca (Franklin), Teresa Devant (Eleonor), Aureli Pera (Silverio), Santos Hernández (Severino), Carles Jorge (Carlos), August Torà (Rómulo), Manuel Monje (Remo). Canvis de repartiment: al Colegio Salesiano i al Teatre Fòrum-Arts: Manuel

Monje (Franklin) en lloc de Joan Faneca, Esteve Subirà (Silverio) en lloc d'Aureli Pera, Manuel Torner (Rómulo) en lloc d'August Torà, August Torà (Rem) en lloc de Manuel Monje. 28 de març de 1974, Centro Católico, L'Hospitalet de Llobregat. Altres representacions: Colegio Salesiano (Sant Boi de Llobregat, 9 de juny de 1974); Teatre Fòrum-Arts (Barcelona, 12 de juny de 1974).

## 1975

*Ronda de mort a Sinera*, de Salvador Espriu i Ricard Salvat. Companyia Adrià Gual. Pantomimes: Joan Tena. Direcció escènica: Ricard Salvat. Ajudant de direcció: Anna Frígola. Escenografia: Armand Cardona Torrandell. Figurins: Antoni Fàbregas. Figurins pantomima “Reina Ester”: Jordi Pericot. Il·luminació: Ernest Serrahima. Intèrprets: Joan Vallès (Part I: Altíssim / Entremès: Quim Federal / Part II: Altíssim), Luisa Gavasa (Part I: Neua / Part II: Mimí Pitospuros), Laura Sánchez (Part I: La mort / Part II: La mort), Santos Hernández (Part I: Quel·la, Ós Nicolau, Assuer / Part II: Quel·la, Ludovicus Baronet), Calogero Buttà (Part I: Un cec, Gitano, Aman / Part II: Germà, Cec captaire I, Bareu), Miquel Mercer (Part I: Eleuteri, Aleph, Ministre I / Part II: Eleuteri, Noi), Rosa Maria Espinet (Part I: Marieta, Entenebrat II, Ester / Part II: Marieta, Maria Victòria Prou, Tereseta que baixava les escales), Teresa Devant (Part I: Gent de Sinera, Noia 1a, Vasti, Jueva / Part II: La promesa, Pupú Alosa, Noia, Puntaire), Ricard Pedreira (Part I: Gent de Sinera, Bassot, Entenebrat III, Ministre III, Teres, Jueu / Part II: Veí, Noi), Rosa Garcia (Part I: Gent de Sinera, Noia 2a, Jueva / Part II: Veïna, Amaranta, Noia), Maria Jesús Andany (Part I: Gent de Sinera, Entenebrat V, Ulrika Thöus / Part II: Anna Perenna -noia-, Anna Perenna -vella-), Josep Minguell (Part I: Gent de Sinera, Entenebrat I, Hegai / Entremès: Ataconador -Pancraç- / Part II: Pulcre Trompel·li, Cec Captaire II, Trinitat Castellfollit, Jove I), Montserrat Suñer (Part I: Gent de Sinera / Part II: Veïna, Bijou Fontrodona, Dona II), Xavier Martínez (Part I: Gent de Sinera, Zain, Ministre IV, Bigtan, Jueu / Part II: Veí, Noi), Natàlia Solernou (Part I: Gent de Sinera / Part II: Veïna), Marice B. de Aracil (Part I: Gent de Sinera, Noia 3a, Jueva / Part II: Fotògraf, Noia, Paulina -la neboda-), Rosa Muniesa (Part I: Gent de Sinera / Part II: Una gran dama), Joan Subatella (Part I: Gent de Sinera, Entenebrat IV, Ministre VII, Jueu, Botxí / Part II: Veí, El pare, Mariner II), Marta Costa (Part I: Gent de Sinera, Noia 4a, Jueva / Part II: Veïna, Noia, Júlia), Carlos Ortiz (Part I: Gent de Sinera, Mardoqueu / Part II: Metge, Tobies Comes, Jove II), Montserrat



Fontova (Part I: Gent de Sinera / Part II: Veïna, Laudelina), Manuel Trilla (Part I: Gent de Sinera / Entremès: Sagristà -Ventura- / Part II: Nepomucè Garrigosa, Crisant, Mariner I), Antonio Redondo (Part I: Gent de Sinera, Ministre V / Part II: Veí, Gent, Vicenç de pastor), Manuel Torner (Part I: Gent de Sinera, Ministre VIII, Jueu), Antonio Hidalgo (Part I: Gent de Sinera, Criad, Ministre X / Part II: Gent), Xavier Garcia (Part I: Gent de Sinera, Ministre II / Part II: Veí, Tomeu), Albert Cañís (Part I: Gent de Sinera, Criad, Ministre VI / Part II: Veí, Gent), Paco Angulo (Part I: Gent de Sinera, Criad, Ministre IX / Part II: Veí, Gent), Josep Maria Alcoverro (Part I: Gent de Sinera, Gimel, Amant / Part II: Veí, Gent, Noi), Josep Montanyès (Part I: Autor / Part II: Autor), Albert Socias (Part I: Salom de Sinera / Entremès: Salom / Part II: Salom), Anna Frígola (Part I: Ariadna / Entremès: Ariadna / Part II: Ariadna), Elisenda Ribas (Part I: Esperanceta Trinquis / Entremès: Rossenda / Part II: Veïna, Stephana Martin, Dona I), Faust Espejel (Part I: Criad, Jueu). Repartiment a les altres sales: no consta el repartiment. 1 de juliol de 1975, Teatre Grec de Montjuïc, Barcelona. Commemoració del Xè aniversari de l'estrena. Altres representacions: fins el 13 de juliol de 1975; VII Universitat Catalana d'Estiu de Prada (com a EADAG / 22 d'agost de 1975); II Festival Internacional de Teatro Independiente de Madrid, Teatro Alfil (Finalment no hi actuaren / Madrid, previst pel 6 i 7 d'octubre de 1975). Dicció: Carme Serrallonga. Observacions: no hi ha informació de l'equip tècnic i artístic de la representació a Prada i a Madrid.

## 1976

*Salvat-Papasseit. L'avantguarda dels anys 20 / Salvat-Papasseit i la seva època*, de Ricard Salvat. A L'Hospital de la Santa Creu: Grup Universitari de Recerca Teatral de Barcelona. A Santiago Apòstol: també EADAG de l'Escola d'Estudis Artístics de L'Hospitalet. Direcció escènica: Ricard Salvat. Ajudant de direcció: Ricard Pedreira. Escenografia: es conserven fotografies de l'escenografia d' Antoni Fàbregas i alumnes de l'Escola d'Estudis Artístics. Figurins: es conserven fotografies de sis figurins d'Antoni Fàbregas. Intèrprets: Xavier Borràs, Calogero Buttà, Jaume Cifré, Marta Costa, Mercè Costas, Teresa Devant, Manuel Díez, Anna Frígola, Núria Grau, Rosa Garcia, Luisa Gavasa, Rosa Lentini, Maite Llop, Xaro Martínez, Xavier Martínez, Joaquim Massa, Miquel Mercer, Carlos Ortiz, Ricard Pedreira, Ina Solé, Josep Maria Turuget. Canvis de repartiment: a Santiago Apòstol de la Torrassa, no consta el repartiment de "Però la joia és meva". 20 i 21 de maig de 1976, Antiga Capella de l'Hospital de la

Santa Creu, Barcelona. Altres representacions: I Setmana de Teatre Independent de l'Hospitalet (7 al 13 de juny de 1976), Santiago Apòstol de la Torrassa (representació de "Però la joia és meva" / L'Hospitalet de Llobregat, 12 de juny de 1976). Observacions: espectacle compost per: 1a part "Només sóc poeta", 2a part "Però la joia és meva"; a Santiago Apòstol de la Torrassa: representació de "Però la joia és meva"; en algun retall de diari apareix que la representació de la I Setmana de Teatre Independent de L'Hospitalet de Llobregat fou a la Plaça dels avis (Metro Santa Eulàlia).

## 1977

*Aigües encantades*, de Joan Puig i Ferrater. Companyia Adrià Gual. Direcció escènica: Ricard Salvat. Ajudant de direcció: Pere Daussà (només al Prado, a Berga i a La Selva del Camp). Escenografia: Albert Ràfols-Casamada. Figurins: Maria Girona. Efectes especials: Santi Sardà (només al Prado, a Berga i a La Selva del Camp). Cartell: Albert Ràfols-Casamada. Il·luminació: Pere Balañá (només al Prado, a Berga i a La Selva del Camp). Construcció escenogràfica: Talens (només al Prado, a Berga i a La Selva del Camp). Confecció vestuari: Viñals (només al Prado, a Berga i a La Selva del Camp). Intèrprets: no consta el repartiment del Teatre Principal de Terrassa. Canvis de repartiment: Repartiment al Teatre Prado i a la Plaça del Forn, Paquita Ferràndiz (Juliana -esposa de Pere Amat-), Jordi Torras (Pere Amat -propietari rural-), Anna Vidal (Cecília -llur filla estudiant de mestre-), Joan Pera (Vergés -mestre del poble-), Vicenç Manuel Domènech (Mossén Gregori -el rector-), Adolf Bras (Foraster), Biel Moll (Joan Gatell -el batlle del poble-), Pepa Palau (Trinitat -la seva esposa-), Joan Vallès (Romanill -pastor d'ovelles-), Anna Castells (Bràulia -la seva dona-), Eudald Macià (Senyor Vicenç -veterinari-), Paco Angulo (Bartomeu -jornaler-), Joan Ollé (Mansó -jornaler-); Mercè Espelleta, Joan Subatella, Maria Dolors Doucastella, Lúdia Comas, Andrés Benito, Pere Daussà, Enric Celma, Jordi Maria Macaya, Santi Artigas, Carme Hernández, Bruno Bruch, Carles Miras, Josep Sánchez, Maria Jesús Estruch (Veus d'homes i dones, Pagesos, Menestrals, Dones, Fadrinalla i Criatures); a la Selva del Camp, el mateix però no especifica els intèrprets dels personatges Veus d'homes i dones, Pagesos, Menestrals, Dones, Fadrinalla i Criatures; al Grec 77, a Prada i a Tortosa, no consta el repartiment. 24 de maig de 1977, Teatre Principal, Terrassa. Premi del Congrés de Cultura Catalana. Altres representacions: També dins el Premi del Congrés de Cultura Catalana: Amfiteatre del Parc de Sant Jordi (Terrassa, estrena: 21 de

maig de 1977, suspès per la pluja); Teatre Prado de Sitges (1 de juny de 1977); Grec 77, Jornades del Congrés de Cultura Catalana, Teatre Grec de Montjuïc (Barcelona, 2 i 3 de juliol de 1977); Universitat Catalana d'Estiu (Prada, agost 77); Plaça del Forn (Berga, 7 d'agost de 1977); Teatre Ateneu (La Selva del Camp, 13 d'agost 1977); Sala d'Actes del Seminari de Tortosa (23 de setembre de 1977). Observacions: al Teatre Prado, a Berga i a La Selva del Camp: Apunt, Margarida Martí; no hi ha informació de l'equip tècnic i artístic de Prada i Tortosa.

*Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu. Companyia Adrià Gual. Tercera versió. Música original: Manuel Valls. Assessor expressió mímica: Pawel Rouba. Ajudant Mim: Josep Maria Calderon (no apareix al Grec 77). Direcció escènica: Ricard Salvat. Ajudant de direcció: Pere Daussà (no apareix al Grec 77). Escenografia: Iago Bonet. Figurins: Isidre Prunés i Montse Amenós. Es conserven dues fotografies d'un cartell de Maria Girona. Il·luminació: Pere Balañá (no apareix al Grec 77). Construcció escenogràfica: Talens (no apareix al Grec 77). Intèrprets: no consta el repartiment del Teatre Grec de Montjuïc. Canvis de repartiment: a l'Auditorium Municipal de Tarragona: Josep Montanyès (Altíssim), Maria Mayor (La Neua), Joan Vallès (Rei), Joan Vallès Nicolau (Tianet), Alfred Lucchetti (Aman), Joan Matas (Bigtan, Vell d'Israel, Rabí, Samec), Adolf Bras (Teres, Vell d'Israel, Rabí, Nun, Cap gros), Gal Soler (Càrsena, Vell d'Israel, Caf), Paco Angulo (Botxí, Vell d'Israel, Rabí), Eudald Macià (Memucan, Mem) Josep Maria Turuguet (Zetar, Vell d'Israel, Rabí, Lamed, Cap gros) Jaume Baucis (Màrsena, Vell d'Israel, Cor d'espectre), Joan Dalmau (Harbona, Vell d'Israel), Josep Coromines (Abagta, Vell d'Israel, Ain, Cavall), Pere Piñol (Cargas, Cor d'espectre, Cap gros), Joan Subatella (Atac, Cavall), Enric Peris (Soldat, Vell d'Israel, Cor d'espectre), Isidor Barcelona (Soldat, Vell d'Israel, Cor d'espectre), Biel Moll (Mardoqueu), Glòria Roig (Secundina), Magüi Mira (Vasthi, Una dona), Carme Sansa (Esther), Bruno Bruch (Vell d'Israel, Jueu, Cor d'espectre), Ferran Poal (Hegai, Jueu, La veu d'algú), Teresa Nicolau (Jueva, Una altra dona, Dona de Sinera), Montse Guallar (Jueva, Veïna, Dona de Sinera), Roser Contreras (Jueva, Una noia, Dona de Sinera), Maria Jesús Estruc (Jueva, Veïna, Dona de Sinera), Carme Pérez (Jueva, Veïna, Dona de Sinera), Maria Dolors Doucastella (Jueva, Veïna, Dona de Sinera), Carme Hernández (Jueva, Veïna, Dona de Sinera), Josep Sànchez (Jueu, Cap gros), Carles Sales (Jueu, Banyeta), Maria Josep Arenós (Zeres), Vicenç Manuel Domènech (Quel·la), Jordi Fàbrega (La mort), Joan Pera (Eliasib); al Palau de la Música Catalana, Lúdia Comas

(La Neua) en lloc de Maria Mayor, Gal Soler (Bigtan) en lloc de Joan Matas, Josep Sánchez (Càrsena en lloc de Gal Soler / Vell d'Israel i Samec en lloc de Joan Matas), Carme Liaño (Zeres) en lloc de Maria Josep Arenós. 26 de juliol de 1977, Teatre Grec de Montjuïc, Barcelona. Grec 77. Altres representacions: fins 3 d'agost de 1977; V Festival Internacional, Auditorium Municipal de Tarragona (18 d'agost de 1977); Actes de Cloenda del Congrés de Cultura Catalana, Palau de la Música Catalana (Barcelona, 21 de novembre de 1977). Dicció: Carme Serrallonga (no apareix al Grec 77).

## 1979

*Batalla de cambra*, de Martin Walser. Companyia Adrià Gual. Traducció: Kim Vilar. Direcció escènica: Kim Vilar. Ajudant de direcció: Carme Hernández. Escenografia: Francesc F. Albi. Cartell: Joan Josep Guillén. Tècnic: Josep Maria Borràs. Intèrprets: Maria Jesús Andany (Gertrudis), Feliu Formosa (Fèlix), el mateix a la Sala Villarroel i a Sitges. A Terrassa: no consta el repartiment. 29 d'octubre de 1979, Sitges. XII Festival Internacional de Teatre. Altres representacions: Sala Villarroel (Barcelona, del 6 al 23 de març de 1980); Centre Cultural de la Caixa de Terrassa (15 de juny de 1980). Observacions: no hi ha informació de l'equip artístic i tècnic de Sitges i de Terrassa; la informació que apareix en la descripció tècnica i artística és la de la Sala Villarroel.

## 1980

*Les llàgrimes amargues de Petra von Kant*, de Rainer Werner Fassbinder. Companyia Adrià Gual. Traducció: Feliu Formosa i Jaume Melendres. Direcció escènica: Jaume Melendres. Escenografia: Ramon Ribalta. Es conserven dues fotografies d'una escenografia de Francesc F. Albi. Figurins: Josep Farré. Escultura escènica: Josep Maria Subirachs. Cartell: Josep Maria Subirachs. Direcció tècnica: Josep Maria Borràs i Agustí Lahuerta (S.C.A.-71). Intèrprets: Maria Jesús Andany (Petra von Kant), Maria Josep Arenós (Marlene), Araceli Bruch (Sidònia von Grasenabb), Núria Duran (Karina Thimm), Encarna Sánchez (Velèria von Kant), Teresa Vilardell (Gabriela von Kant). Canvis de repartiment: a TERRASSA no consta el repartiment. 30 d'abril de 1980, Teatre Regina, Barcelona. Altres representacions: fins 1 de juny de 1980; Centre Cultural de la Caixa de Terrassa (8 de novembre de 1980). Observacions: no hi ha informació de l'equip artístic i tècnic de Terrassa.

*Les Bacants*, d'Eurípides. Companyia Adrià Gual. Traducció: Josep Montserrat. Adaptació: Josep Montserrat. Dramatúrgia: Kim Vilar; col·laboració d'Ersi Drini. Música original: Manos Loyzos. Moviments: Anna Briansó i Montse Prat. Direcció escènica: Ricard Salvat. Ajudant de direcció: Sergi Jover. Producció: Agustí Causí. Escenografia: Josep Maria Subirachs. Figurins: Iannis Hatzakis. Màscares: Iannis Hatzakis. Es conserven dues fotografies d'un cartell de Josep Maria Subirachs. Il·luminació: Tomàs Pladevall. Tècnic: Josep Maria Borràs. Construcció escenogràfica: Josep Asencio. Confecció vestuari: Pep Romeu. Perruqueria i maquillatge: Mayse. Intèrprets: Ovidi Montllor (Dionís), Maria Josep Arenós (Mènade), Maria Jesús Andany (Mènade), Rosa Morata (Mènade), Glòria Llopart (Mènade), Araceli Bruch (Mènade), Carme Contreras (Mènade), Anna Briansó (Tebana), Teresa Ferran (Tebana), Teresa Vilardell (Tebana), Anna Cris Mompart (Tebana), Cristina Jaques (Tebana), Neus Merlos (Tebana), Jesús Ferrer (Tirèsias), Manuel Làzaro (Cadmos), Ramon Teixidor (Penteu), Xavier Serrat (Servent), Enric Cusi (Soldat), Víctor Guillén (Soldat), Fabià Matas (Soldat), Albert Dueso (Missatger I), Jaume Comas (Missatger II), Elisenda Ribas (Àgave). Canvis de repartiment: a l'Auditorium del Camp de Mart: no apareix Neus Merlos (Tebana) ni els personatges dels soldats; a la Fira de Juliol (València): no apareix Carme Contreras (Mènade), Feliu Formosa (Tirèsias) en lloc de Jesús Ferrer, Francesc Lucchetti (Missatger II) en lloc de Jaume Comas; repartiment al I Festival de Teatre d'Elx i al Programa Culturàlia 1980: Anna Briansó (Mènade) en lloc de Carme Contreras, Anna Briansó deixa d'interpretar el paper de Tebana, Feliu Formosa (Tirèsias) en lloc de Jesús Ferrer, Francesc Lucchetti (Missatger II) en lloc de Jaume Comas. Interpretació musical: Swani Anand Harida (Percussió), Maria Anand Yashu (Flauta), Montserrat Soler (Flauta). 16 de juny de 1980, Teatre Grec de Montjuïc, Barcelona. Inauguració Grec 80. Altres representacions: fins 21 de juny de 1980, Festivals de Tarragona, Auditorium del Camp de Mart (Tarragona, 2 de juliol de 1980); Festivals jardins, viveros municipals, Fira de Juliol 1980 (20 i 21 de juliol de 1980); I Festival de Teatre d'Elx, Rotonda del parc municipal (Elx, 27 d'agost de 1980); dins Obra Cultural de la Caixa de Pensions, Culturàlia 1980: Els Camps Elisis (Lleida, 29 de juliol de 1980), Plaça Espanya (Les Borges Blanques, 30 de juliol de 1980), Plaça del Forn (Berga, 2 d'agost de 1980), Plaça de Braus (Figueres, 5 d'agost de 1980), El Puig del Roser (Olot, 6 d'agost de 1980), Plaça de les Botxes-La Devesa (Girona, 7 d'agost de 1980), Porta Ferrada (Sant Feliu de Guíxols, 8 d'agost de 1980), Jardins del Cercle

Mercantil (Igualada, 12 d'agost de 1980), Plaça de la Catedral (Vic, 22 d'agost de 1980), Torre Vella (Vila-Seca i Salou, 24 d'agost de 1980), Parc Municipal (Granollers, 25 d'agost de 1980), Plaça Major (Manresa, 26 d'agost de 1980), Plaça Jaume I (Vilafranca del Penedès, 29 d'agost de 1980), Llac Vell del Parc Municipal "Teodoro González" (Tortosa, 30 d'agost de 1980). Dicció: Carme Serrallonga. Promoció: Jordi Umbert. Observacions: excepte els canvis de repartiment la resta d'informació apareix a totes les sales.

*Música només per a vostè*, de Franz Xaver Kroetz. Companyia Adrià Gual. Direcció escènica: Ricard Salvat. Espai escènic i plàstica: Joan Vila-Grau. Cartell: Joan Vila-Grau. Es conserva una fotografia d'un cartell d'Isaac Díaz Pardo per a l'espectacle a Sargadelos. Intèrprets: Carla Cristi. 6 d'agost de 1980, Auditori de Sargadelos, Cervo (Lugo). Altres representacions: Teatre Regina, (Barcelona, del 15 d'octubre de 1980 al 9 de novembre de 1980).

*Ronda de mort a Sinera*, de Salvador Espriu i Ricard Salvat. Companyia Adrià Gual. Quarta versió. Pantomimes: Isidre Prunés i Joan Tena; a Reus, només Joan Tena. Direcció escènica: Ricard Salvat. Ajudant de direcció: Sergi Jover. Cap de producció: Agustí Camí. A Reus: Agustí Causí. Escenografia: Olàntica, Armand Cardona Torrandell; a Reus, decorats d'Armand Cardona Torrandell. Figurins: Antoni Fàbregas i Joan Salvat. A Reus: també apareix Isidre Prunés. Disseny gràfic: a Reus, disseny del programa de Sefa Ferré; Impressió d'Arts Gràfiques Rabassa. Il·luminació: a Reus, Agustí Lahuerta i Pep Borràs. Cap tècnic: Pep Borràs. Sastre: Pep Romeu (a Reus). Intèrprets: Joan Vallès (Part I: Altíssim / Entremès: Quim Federal), Teresa Nicolau (Part I: Neua), Marta May (Part I: La mort), Santos Hernández (Part I: Quel·la, Gitano, Aman / Part II: Ludovicus Baronet), Fabià Matas (Part I: Un cec, Bassot, Entenebrat IV, Ministre VI / Part II: Tomeu, Superfarolític, Fadrí I), Paco Angulo (Part I: Eleuteri, Xet, Ministre I / Part II: Eleuteri, Superfarolític), Rosa Maria Espinet (Part I: Marieta, Ester / Part II: Marieta, Laudelina, Tereseta que baixava les escales), Josep Montanyès (Part I: Autor), Joan Miralles (Part I: Autor), Adrià Gual Dalmau (Part I: Salom de Sinera), Araceli Bruch (Part I: Ariadna), Joan Tena (Part I: Ós Nicolau, Rei Assuer / Part II: Cec I), Anna Cris Mompart (Part I: Noia 1a, Reina Vasti / Part II: Veïna, Pupú Alosa, Puntaire), Cristina Jaques (Part I: Noia 2a / Part II: Veïna, Mimí Pitosporos, Júlia), Neus Merlos (Part I: Noia 3a / Part II: Promesa, Maria Victòria Prou, Paulina),

Maria Josep Arenós (Part I: Esperanceta Trinquis / Entremès: Rossenda / Part II: Amaranta), Enric Cusí (Part I: Aleph, Entenebrat I, Servent, Hegai / Part II: Superfarolítics, Fadrí II), Sergi Jover (Part I: Gimel, Entenebrat II, Ministre III / Part II: Metge, Cec II, Vicenç de pastor), Santi Pons (Part I: Zain, Entenebrat III, Ministre II / Part II: Germà, Superfarolítics), Maria Jesús Andany (Part I: Ulrika Thöus / Part II: Anna Perenna, Anna Perenna -vella-), Xavier Serrat (Part I: Servent, Mardoqueu / Entremès: Pancraç l'Ataconador / Part II: Nepomucé Garrigosa, Tobies Comas, Capità Vallalta), Carles Oliva (Part I: Ministre IV), Evarist (Part I: Ministre V), Manuel Trilla (Entremès: Ventura / Part II: Pulcre Trompel·li, Crisant, Mariner), Teresa Redon (Part II: Veïna, Dona II), Maria Dolors Doucastella (Part II: Veïna, Una gran Dama, Dona I), Montserrat Sunyer (Part II: Veïna, Bijou Fontrodona), Manuel Làzaro (Part II: El Pare, Trinitat Castellfolli, Vell Mariner), Encarna Sànchez (Part II: Stephana Martin), Carme Hernández (Part II: Veïna, Jueva, Amaranta), Marc Hernández (Part II: Jueu), Ivan Hernández (Part II: Home de la Llitera, Servent), Xavier Úcar (Part II: Mestre Jueu), Tito Lucchetti (Part II: Home de la Llitera, Eleuteri). Sembla que el programa presenta algunes errades. Canvis de repartiment: a Terrassa: no consta el repartiment; repartiment al Teatre Fortuny de Reus, Feliu Formosa (Part I: Altíssim), Margarida Berenguer (Part I: Neua), Marta May (Part I: La mort), Santos Hernández (Part I: Quel·la, Gitano, Aman / Part II: Ludovicus Baronet), Fabià Matas (Part I: Un cec, Gent de Sinera, Aleph, Entenebrat, Ministre, Teres / Part II: Veí, Cec 2on, Superfarolítics, Nen, Jove 1er), Josep Tió (Part I: Eleuteri, Jueu / Part II: Eleuteri, Nen, Bareu), Rosa Maria Espinet (Part I: Marieta, Ester / Part II: Marieta, Laudelina, Tereseta que baixava les escales), Enric Cusí (Part I: Gent de Sinera, Bassot, Entenebrat, Hegai / Part II: Veí, La gent, Superfarolítics, Nen, Jove 2on), Carme Hernández (Part I: Gent de Sinera, Jueva / Part II: Veïna, Amaranta), Carles Oliva (Part I: Gent de Sinera, Ministre / Part II: Veí, Superfarolítics), Pablo Rancaño (Part I: Gent de Sinera, Ministre / Part II: Germà), Emília Rancaño (Part I: Gent de Sinera, Noia 3a, Entenebrada, Jueva / Part II: Núvia, Maria Victòria Prou, Nena, Paulina), Maria Dolors Doucastella (Part I: Gent de Sinera / Part II: Veïna, Una gran Dama), Anna Cris Mompart (Part I: Gent de Sinera, Noia 2a, Entenebrada, Reina Vasti / Part II: Veïna, La Gent, Pupú Alosa, Nena, Puntaire), Cristina Jaques (Part I: Gent de Sinera, Noia 1a, Entenebrada / Part II: Veïna, Mimí Pitospors, Nena, Júlia), Jordi Mas (Part I: Gent de Sinera, Jueu / Part II: Veí, Superfarolítics), Ivan Hernández (Part I: Gent de Sinera, Criat, Jueu), Josep Minguell (Part I: Autor / Entremès: Quim Federal), Adrià Gual Dalmau (Part I: Salom de Sinera),

Pepa Palau (Part I: Ariadna), Joan Tena (Part I: Ós Nicolau, Rei Assuer / Part II: Cec 1er), Sergi Jover (Part I: Gimel, Entenebrat, Ministre, Bigtan, Botxí / Part II: Metge, Tomeu, Superfarolític, Vicenç de pastor), Xavier Serrat (Part I: Zain, Entenebrat, Mardoqueu / Entremès: Pancraç l'Ataconador / Part II: Nepomucé Garrigosa, La Gent, Tobies Comas), Maria Josep Arenós (Part I: Esperanceta Trinquis / Entremès: Rossenda / Part II: Bijou Fontrodona), Maria Jesús Andany (Part I: Ulrika Thöus / Part II: Anna Perenna, Anna Perenna -vella-), Xavier Úcar (Part I: Ciat / Part II: Fotògraf), Vicenç Campos (Part I: Ministre / Part II: La Gent), Hernando Londoño (Part I: Ministre / Part II: Veí), Manuel Trilla (Entremès: Ventura / Part II: Pulcre Trompel·li, Crisant, Mariner 2on), Teresa Redon (Part II: Veïna, Dona 2a), Manuel Làzaro (Part II: El Pare, Trinitat Castellfollit, Mariner 1er), Encarna Sánchez (Part II: Veïna, Stephana Martin, Dona 1a). 21 de setembre de 1980, Plaça Santa Maria del Mar, Barcelona. Festes de la Mercè 1980. Altres representacions: fins 28 de setembre de 1980; Centre Cultural de la Caixa d'Estalvis de Terrassa (1 i 2 de novembre de 1980); Teatre Fortuny de Reus (3 de desembre de 1980). Observacions: Sembla que en el repartiment de Santa Maria del Mar hi ha alguns errors. A Santa Maria del Mar apareix: Ama d'Esther, Montse Amenós / Dicció, Carme Serrallonga; no hi ha informació de l'equip artístic i tècnic de Terrassa.

*Alta Àustria*, de Franz Xaver Kroetz. Companyia Adrià Gual. Traducció: Carme Serrallonga. Direcció escènica: Sergi Jover. Espai escènic: Carme Hernández, Oriol Tresserra i la col·laboració de Fabià Matas. Figurins: Es conserven dues fotografies de dos figurins de Carme Hernández, Oriol Tresserra i la col·laboració de Fabià Matas. Intèrprets: Juanjo Puigcorbé i Montserrat Garcia Sagués. 1980. XIII Festival Internacional de Teatre de Sitges 80.

## 1981

*La fam*, de Joan Oliver. Companyia Adrià Gual. Música original: Joan Albert Amargós. Direcció escènica: Kim Vilar. Ajudant de direcció: Maria Jesús Andany i Xavier Úcar. Producció: Agustí Causí, Sergi Jover. Escenografia: Francesc F. Albi. Figurins: Jesús Bolinaga. Cartell: es conserva una fotografia d'un cartell de Francesc F. Albi. Il·luminació: Agustí Lahuerta. Tècnic: Josep Maria Borràs. Confecció vestuari: Josep Romeu. Intèrprets: Maria Josep Arenós (Lupa), Juanjo Puigcorbé (Samsó), Arnau Vilardebó (Nel), Fabià Matas (Agent, Toni), Manuel Làzaro (Astals), Enric Cusí



(Riera), Jordi Jané (Puig, Vigilant), Xavier Úcar (Vidal, Client), Ivan Hernández (Noi de la barricada), Santos Hernández (Ramon), Alicia Burgués (Clara), Blai Llopis (Múller), Ricard Borràs (Comissari polític), Xavier Serrat (Home del mar), Lluís Quinquer (Home), Kim Vilar (Home), Maria Jesús Andany (Dona). Canvis de repartiment: a Sabadell, no consta el repartiment. Interpretació musical: Maria del Mar Bonet (interpretació especial de "Barlach-Lied" de Wolf Biermann, traducció de Kim Vilar). 18 d'abril de 1981, Teatre Regina, Barcelona. Altres representacions: 17 de maig de 1981; Teatre La Faràndula (Sabadell, 28 de maig de 1981). Observacions: no hi ha informació de l'equip tècnic i artístic de la representació al Teatre La Faràndula de Sabadell.

*El príncep d'Homburg*, de Heinrich von Kleist. Companyia Adrià Gual. Traducció: Carme Serrallonga. 1a versió. Música original: Josep Soler. Direcció escènica: Ricard Salvat. Ajudant de direcció: Jordi Jané i Sergi Jover. Producció: Agustí Causí. Regidoria: Pepe Lucchetti. Escenografia: Iago Bonet. Figurins: Ramon B. Ivars. Disseny de cavalls: Ramon B. Ivars. Es conserven dues fotografies d'un cartell de Iago Bonet. Il·luminació: Agustí Lahuerta. Cap tècnic: Josep Maria Borràs. Confecció vestuari: Pep Romeu. Atrezzo i armes: Artigau. Perruques: Damaret. Perruqueria: Mayse. Sabateria: Valldeperas. Intèrprets: Juanjo Puigcorbé (Frederic Artur -príncep d'Homburg-), Manuel Làzaro (Frederic -príncep Elector-), Encarna Sànchez (Elissa -princesa Electora-), Maria Vilanova (Natàlia -princesa d'Orange-), Fabià Matas (Comte d'Hohenzollern), Albert Díaz (Mariscal Dörfling), Arnau Vilardebó (Coronel Kottwitz), Carles Oliva (Coronel Hennings, Oficial), Enric Cusí (Comte Truchs), Jordi Jané (Capità de la Golz), Albert Montoliu (Capità Mörner), Enric Cervera (Comte Sparren), Ricard Borràs (Comte Reuss), Ramon Hoste (Capità Stranz), Xavier Úcar (Camperol, Heiduc), Asun Rodríguez (La muller del camperol, Dama d'honor), Cristina Jaques (Dama d'honor), Anna Cris Mompart (Dama d'honor), Marta Serrahima (Dama d'honor), Margarida Berenguer (Dama d'honor), Xavier M. Miravet (Oficial), Bruno Bruch (Oficial), Sergi Jover (Oficial), Francesc Orella (Oficial), Jordi Duran (Patge), Jesús Massip (Patge), M. Làzaro Jr. (Heiduc). 25 d'agost de 1981, Teatre Grec de Montjuïc, Barcelona. Festival Grec 81. Altres representacions: fins 29 d'agost de 1981. Dicció: Jordi Jané i Carme Serrallonga.

*La cançó de les balances*, de Josep Maria Carandell. Companyia Adrià Gual. Direcció escènica: Sergi Jover Rejsek. Escenografia: es conserven dues fotografies que possiblement pertanyen a l'escenografia de l'espectacle (concretar). Figurins: Es conserven dues fotografies que possiblement pertanyen a l'escenografia de l'espectacle (concretar). No consta de repartiment. 1981, Local social de la Cia., Cooperativa de Teixidors a mà, Gràcia (Barcelona).

## 1982

*El príncep d'Homburg*, de Heinrich von Kleist. Companyia Adrià Gual. Traducció: Carme Serrallonga. 2a versió. Música original: Josep Soler. Direcció escènica: Ricard Salvat. Direcció Adjunta: Joan Maria Gual. Ajudant de direcció: Xavier Úcar. Producció: Agustí Causí i Sergi Jover. Regidoria: Pepe Lucchetti. Escenografai: Iago Bonet (Nou plantejament respecte la versió). Ajudant d'escenografia: José Luis Climent. Figurins: Ramon B. Ivars. Disseny de cavalls: Ramon B. Ivars. Es conserva una fotografia d'un cartell de Perejaume. Il·luminació: Salvador Sumsi. Construcció escenogràfica: Artur Farré i Antoni Coromines. Confecció vestuari: Pep Romeu. Atrezzo i armes: Artigau. Perruques: Damaret. Perruqueria: Mayse. Sabateria: Valldeperas. Intèrprets: Juanjo Puigcorbé (Frederic Artur -príncep d'Homburg-), Rosa Novell (Natàlia -princesa d'Orange-), Manuel Làzaro (Frederic -príncep Elector-), Encarna Sánchez (Elissa -princesa Electora-), Fabià Matas (Comte d'Hohenzollern), Albert Díaz (Mariscal Dörfling), Enric Casamitjana (Mariscal Dörfling), Rafael Anglada (Coronel Kottwitz), Carles Oliva (Coronel Hennings), Francesc Figuerola (Comte Truchs, Capità Mörner), Jordi Jané (Capità de la Goltz), Enric Cervera (Comte Sparren), Ricard Borràs (Comte Reuss), Ramon Hoste (Capità Stranz), Xavier Úcar (Camperol, Heiduc 1), Asun Rodríguez (La muller del camperol, Dama d'honor), Francesc Orella (Oficial), Oriol Tramvia (Oficial), Salvador Marca (Franz), Bruno Bruch (Patge), Enric Trenzano (Heiduc 2), Margarida Berenguer (Dama d'honor), Cristina Jaques (Dama d'honor), Anna Cris Mompert (Dama d'honor), Marta Serrahima (Dama d'honor). Estrena oficial: 12 de gener de 1982, Teatre Romea, Barcelona. Altres representacions: a partir del 8 de gener de 1982 fins final mes gener. Dicció: Carme Serrallonga. Relacions públiques: Marga Berenger, Fabià Matas.

*Dones i Catalunya*, de Lidia Falcón, Marisa Híjar, Marta Pessarodona, Maria Josep Ragué Arias, Carme Riera i Isabel Clara Simó. Companyia Adrià Gual. Música original: a Olite, Santi Arisa, Rafael Escote, Josep Mas, Joaquim Suñé. Direcció escènica: Ricard Salvat. Direcció adjunta: Maria Josep Ragué Arias (a Olite i a Atenes). Coordinació escènica: Fabià Matas. Cap de producció: Pepa Arenós (a Olite i a Atenes). Escenografia: Amèlia Riera. A Atenes i Institut Francès: apareix també Realització escenogràfica: Ramon B. Ivars. Figurins: Nina Pavlovsky. Cartell: a l'Institut Francès, Maria Girona i Toni Miserachs. Il·luminació: Joan Domènech (a Olite). A Atenes: tècnic de llum, Cesc Canet. A l'Institut Francès: tècnic de llum: Josep Sánchez. Fotografia: a Atenes, Pilar Aymerich i Mauricio Miranda; Institut Francès, també Ana Boyé / Vídeo, Josep Maria Forn (a totes les sales). Producció de vídeo: Cesc Canet (a Atenes). Material Tècnic: Cesc Canet (a Olite). Construcció escenogràfica: Jordi Salvador; a Atenes i l'Institut Francès, els germans Salvador. Confecció vestuari: Pep Romeu (a Olite). Comprèn diverses escenes: Escena primera, “1982. Como el siglo”, de Lidia Falcón; Escena segona “1939. Senyora, ha vist els meus fills?”, de Carme Riera; Escena tercera, “1951. Barcelona comienza a caminar”, d'Isabel Clara Simó; Escena quarta, “1966. Tres dies que van sotraguejar el règim franquista”, de Marta Pessarodona; Escena cinquena, “1982. Carlota: la solitud”, de Maria Josep Ragué Arias / “Inés: la soledad”, de Marisa Híjar. Intèrprets: Carme Contreras, Maria Fernanda Gil, Mireia Ros, Araceli Bruch, Raquel Capdet, Pepa Arenós, Maria Jesús Andany, Marta May. Repartiment a Atenes: Escena primera, “1982” de Lidia Falcón: Esther Villena, Montse Clavaguera, Raquel Capdet, Carme Contreras. Escena segona, “1939. Senyora, ha vist els meus fills?” de Carme Riera: Maria Fernanda Gil (Mercè), Carme Contreras (Elissa), Pepa Arenós (Rosa). Escena tercera “1951. Segur que torna” d'Isabel Clara Simó: Maria Jesús Andany (Clara), Mireia Ros (Glòria). Escena quarta, “1966. Tres dies que van sotraguejar el règim franquista” de Marta Pessarodona: Maria Fernanda Gil (Sra. Rocabert), Pepa Arenós (Amèlia), Mireia Ros (Sílvia), Maria Jesús Andany (Presentació), Araceli Bruch (Presentació), Raquel Capdet (Presentació), Marta May (Presentació). Escena cinquena, “1982. Carlota: la solitud” de Maria Josep Ragué Arias i “Inés: la soledad” de Marisa Híjar: Araceli Bruch (Carlota), Marta May (Inés). Canvis a l'Institut Francès: A l'Escena tercera, “1951. Segur que torna”: Maribel Altès (Clara) en lloc Maria Jesús Andany; A l'Escena quarta, “1966. Tres dies que van sotraguejar el règim franquista”: Maribel Altès (Presentació) en lloc de Maria Jesús Andany. Interpretació musical: A Atenes i a l'Institut Francès: Francesc Borrull

(Arranjaments musicals), Josep Mas (Piano), Rafael Escote (Contrabaix), Santi Arisa (Bateria), Joaquim Suñé (Guitarra acústica), Cesc Canet (Tècnic de so); Cançons: Pepa Arenós (“Eran cuatro muleros”, “Se'n va anar”, “L'estaca”), Maria Fernanda Gil (“Montañas nevadas”, “Rascayú”, “Espinita”, “Cançó de matinada”), Marta May (“No pasarán”, “En la noche de bodas”, “Amado mío”, “Bésame mucho”), Carme Contreras (“Tatuaje”), Raquel Capdet (“La vaca lechera”), Mireia Ros (“La vaca lechera”, “Diguem no”, “Nosaltres les dones”). 23 d'agost de 1982. Festival de Teatro de Olite 82. Altres representacions: II Festival Internacional de Teatre d'Atenes (Grècia, 26, 27 i 28 d'agost de 1982); Teatre de l'Institut Francès (Barcelona, del 18 de febrer de 1983 al 13 de març de 1983). Coordinació escenogràfica: a Olite, Ramon B. Ivars; a Atenes, Fabià Matas. Relacions públiques: Marisa Híjar, Fabià Matas i Pepa Arenós (a Atenes). Dicció: Carme Serrallonga.

### 1983

*Ur-Faust (Faust Primigeni)*, de Johann Wolfgang Goethe. Companyia Adrià Gual. Traducció: Carme Serrallonga. Música original: Anna Bofill, Josep Maria Berenguer i Laboratori de Música Electroacústica Phonos. Direcció escènica: Ricard Salvat. Direcció adjunta: Adrià Gual Dalmau. Ajudant de direcció: Anna Frígola. Producció: Glòria Casanova. Regidoria: Carme Lloret. Escenografia: Anna Bofill. Figurins: Jordi Palà. Cartell: Antoni Tàpies. Es conserven tres fotografies de tres cartells no signats. Disseny gràfic del cartell: Duatis. Il·luminació: Cesc Canet. Intèrprets: Ramon Duran (Faust vell), Antoni Rovira (Esperit de la Terra), Joan Pera (Mefisto), Jordi Dauder (Wagner), Fabià Matas (Estudiant, Estudiant de més edat), Abel Folk (Faust Jove), Oriol Tramvia (Frosch), Pep Comes (Brander), Santi Pons (Siebel), Ricard Pal (Un altre estudiant, Esperit maligne), Vicky Peña (Margarida), Luisa Gavasa (Marta), Montserrat Miralles (Isabel). Al Teatre Poliorama: no consta el repartiment. Interpretació musical: Anna Bofill, Josep Maria Berenguer i Laboratori de Música Electroacústica Phonos. 3 de juny de 1983, Paranimf de la Universitat de Barcelona, Barcelona. Altres representacions: del 31 de maig de 1983 fins 3 de juliol de 1983; Teatre Poliorama (Barcelona, del 25 d'agost de 1983 al 28 de setembre de 1983). Dicció: Carme Serrallonga (al Poliorama). Observacions: no hi ha informació de l'equip artístic i tècnic del Teatre Poliorama; l'equip artístic i tècnic que apareix a la descripció és la del Paranimf de la Universitat de Barcelona.

## 1984

*Fills d'un Déu menor*, de Mark Medoff. Companyia Adrià Gual. Traducció: Marta Pessarodona. Música original: Anna Bofill. Direcció escènica: Ricard Salvat. Ajudant de direcció: Francesc Jarque. Producció: Glòria Casanova. Escenografia: Joan Josep Guillén. Figurins: Joan Josep Guillén. Cartell: Francesc Artigau. Il·luminació: Jordi Morraja. Intèrprets: Isabel Serra (Sara Norman), Abel Folk (James Leeds), Fabià Matas (Orin Dennis), Enric Casamitjana (Mr. Franklin), Montserrat Julió (Mrs. Norman), Immaculada Codorniu (Lydia), Anna Frígola (Edna Klein). 24 de maig de 1984, Teatre Ars, Barcelona. Altres representacions: fins 17 de juny de 1984. Professors de mímica i dicció per als sords: Àngels Fígola i Maribel Piulachs. Manipuladors d'escenografia: Teresa Salvadó i Josep Maria Àvila. Cap de premsa: Marisa Híjar.

## 1985

*Ni carn, ni peix*, de Franz Xaver Kroetz. Companyia Adrià Gual. Direcció escènica: Roger Justafre. Versió catalana: Carme Serrallonga. Intèrprets: Carme Sansa, Joan Miralles, Aurora Garcia, Antoni Sevilla. 29 d'abril de 1985, Teatre Retiro, Sitges. XVII Festival Internacional de Teatre de Sitges 1985.

*Ur-Faust (Fausto primigenio)*, de Johann Wolfgang Goethe. Companyia Adrià Gual. Versió: Ricard Salvat. Música original: Anna Bofill i Josep Maria Berenguer. Direcció escènica: Ricard Salvat. Escenografia: Anna Bofill. Figurins: Jordi. Intèrprets: (extret d'una notícia de diari) Manuel de Blas, Gabriel Renom, Juan Sala, Rosa Gavín, Francisco José Basilio, Josep Madern, Pep Comas, Walter Cots, Isidor Barcelona, Àngel Cerdà, Luisa Gavasa, Maria José Calvo, Ramon Places. Canvis de repartiment: a Almagro no consta el repartiment. 20 d'agost de 1985, Templo de Debod, Madrid. Veranos de la Villa de Madrid. Altres representacions: fins 25 d'agost de 1985; VIII Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro 85 (6 i 7 de setembre de 1985). Observacions: no hi ha informació de l'equip artístic i tècnic d'Almagro; l'equip artístic i tècnic que apareix a la descripció és el de Madrid.

## ANNEX II

### ENTREVISTES

#### Entrevista a Carme Fortuny

**Primer de tot, moltes gràcies per accedir a compartir els seus records del seu pas per L'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, que em seran de gran utilitat pel meu treball de recerca. Com va arribar vostè a l'EADAG? Havia estudiat a l'Institut del Teatre? Tenia experiència en el camp del teatre d'aficionats? La seva família estava relacionada d'alguna manera amb el fet teatral?**

De teatre *amateur* no en vaig fer mai. Potser alguna coseta quan era molt petita, però ni ho recordo. L'afició em va venir de part del meu oncle, el Josep Maria Segarra, que va acabar fent d'actor i director a l'Adrià Gual. Ell, ja quan jo era ben petita, em portava al teatre i em regalava llibres i obres teatrals. El Joan Brossa venia a casa a vendre llibres per ell, llibres prohibits i tot allò. Així que la cultura teatral ja em venia de família.

Quan vaig entrar a l'EADAG, jo estava estudiant a l'Institut del Teatre. Allò era una mica encarcerat, una mica antic i obsolet, ja en aquella època. Aleshores vaig saber que s'inaugurava la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual a la Cúpula del Coliseum. Em va interessar molt i m'hi vaig apuntar. Així que feia les dues coses a la vegada: anava a l'Institut, al carrer Elisabets, de set a deu del vespre, menjava un entrepà ràpid i me n'anava corrents cap a la Cúpula. I a més a més treballava, perquè també m'havia de guanyar la vida, és clar... L'Escola de seguida em va interessar molt perquè era tan diferent, tan oposada a l'estil de l'Institut del Teatre, amb tots els respectes per l'Institut del Teatre, que en aquells temps era l'únic lloc on podies estudiar teatre... Així que vaig fer els tres anys complets de l'Institut i els tres de l'EADAG. A l'Institut ens demanaven poca cosa, era un altre programa, una altra història. Com que jo havia fet el batxillerat, em van convalidar algunes assignatures teòriques, que ja no vaig haver de fer, com ara "Història del Teatre". Fèiem obres de final de curs, alguna escena, jo vaig fer una mica d'esgrima perquè m'interessava molt... Dansa, per exemple, no en vaig arribar a fer mai. A l'Institut fèiem català i castellà, amb dos mestres diferents, que també era molt interessant però és clar, tot molt minso i poqueta cosa. Aleshores l'EADAG em va obrir un món nou, fascinant pel que fa a la cultura. Jo sempre he dit que segurament vaig aprendre més coses a l'EADAG que en tota la meva formació a

l'escola i al batxillerat. Vaig adquirir, entre cometes, més cultura que en tots els meus estudis anteriors, perquè hi havia una gent fantàstica, i a tots nosaltres, els alumnes, ens va obrir un món que ens sobrepassava, sobretot pensant en el país que teníem, on tot era pecat, on no es podia fer res, on hi havia la censura, on es prohibien les representacions... Per tots els del primer any, sobretot, va ser una experiència molt maca. Em sembla que la Maria Tubau i jo vam ser les dues primeres dones que vam apuntar-nos a l'Escola. Va ser la promoció del Francesc Nel·lo, el Josep Montanyès, el Segarra, el Benet i Jornet que va començar més tard, la Montserrat Roig (que era bastant més jove)... I amb professors com l'Aurèlia, la Carme Serrallonga, el Ràfols-Casamada, la Maria Girona, el Nani Valls... i el Ricard Salvat, és clar. Per això dic que vaig adquirir més cultura, i fins i tot més coneixements de la vida, en aquella època, que en tots els meus anys anteriors. És clar, jo l'educació la vaig tenir com es feia aleshores. I encara vaig ser una privilegiada perquè vaig anar a una escola on s'estudiava en català, una mica més oberta, més liberal que aquella cosa tan tancada dels anys cinquanta.

**I vostè, que compaginava els seus estudis a l'EADAG amb els de l'Institut del Teatre, com creu que es veia la feina feta a l'Escola des de l'Institut, tant pel que fa als professors com als alumnes?**

A l'Institut deien una mica: "Aquests moderns, aquests diferents, a veure què volen fer, a veure què volen ensenyar...". Però tampoc no hi havia massa competitivitat, no es feien massa la punyeta. Perquè érem molts diferents. No passava res. Uns estàvem a la Cúpula i els altres al carrer Elisabets, i no ens fèiem mal els uns als altres.

**I la diferència en el professorat era molt gran? Els professors de l'Institut segurament no eren professionals que estiguessin en actiu, sinó que eren més aviat professors i punt, no era així?**

Sí, eren més obsolets, més tancats... Això es notava en l'ensenyament que feien de com dir el *verso*, en la classe de català, que era considerada una mica una cosa a part... Eren aquells professors com ara el Guillermo Díaz-Plaja i la Roser Coscolla i tota aquella gent, també amb tots els respectes, perquè en aquella època no hi havia res més. De fet, eren només tres hores, em sembla que tres dies a la setmana... Anava a l'Institut, pujava

fins la Gran Via i anava a la Cúpula. És clar, m'interessava més l'EADAG, però jo no volia deixar els estudis de l'Institut, així que també els vaig acabar.

**Ja que ha parlat de la Cúpula, com recorda l'edifici? Com era el fet d'estudiar en un ambient arquitectònic tan peculiar?**

Era un lloc gairebé màgic, ja només per la seva estructura. Per exemple, vam fer *La pell de brau*, de Salvador Espriu, amb teatre circular, amb el públic a dalt, mirant l'obra des d'una mena de pis que hi havia. També *La trompeta y los niños*, de Juan Germán Schroeder, i un munt de coses... A part de les obres que fèiem amb públic hi havia els tallers, els assajos, dirigits pel Ricard o l'Aurèlia. I tot estava ple de quadres, de noves tendències, tot molt barrejat... Una cultura així com molt general. Jo crec que tots plegats teníem ganes de sortir d'aquella dictadura, que encara ens va durar molts anys. Va ser dur, però, perquè això de preparar una obra i que al final vingui la policia i la prohibeixi... Això era molt fotut. Però ens en vam sortir, més o menys.

**I el fet d'aquesta "excepcionalitat" o diferència, de ser una escola "diferent", com era vist pels alumnes? Això creava un sentiment de fer pinya, d'unitat?**

Precisament pel fet de ser una escola diferent, vam haver de fer pinya, per defensar-nos i protegir el que volíem fer, aquells ideals tan diferents a tot allò que es feia en aquell temps en el teatre convencional. Per exemple, el teatre que feien a Madrid, que era molt antic, molt antic... amb tots els respectes. Nosaltres crèiem que això no podia ser i que s'havia de canviar. Respectant-ho tot, és clar. Fèiem pinya per fer quelcom diferent.

**El professorat de l'EADAG estava format per intel·lectuals, professors i artistes de procedències molt diverses. Quins recorda amb més precisió, o quines assignatures creu que la van marcar més?**

A mi m'agradaven molt les classes de dicció de la Carme Serrallonga, i totes les de la Maria Aurèlia Capmany. I també les del Ricard Salvat, que ens va portar tot el teatre èpic d'Alemanya, tot Brecht, aquell teatre tan diferent del que coneixíem aleshores... Clar, d'això a l'Institut ni se'n parlava, no s'explicava en absolut. Suposo que després sí, que l'Institut s'ha anat posant al dia en totes aquestes històries, però en aquella època ja et pots imaginar què suposava per a nosaltres descobrir autors com Ionesco o Beckett,



totes aquelles obres de les quals no se'n parlava, encara que ja existissin. Era com descobrir-los per primera vegada. A més, eren llibres que no estaven ni editats, que els havíem de comprar de sotamà. Recordo que en Brossa venia a casa nostra a vendre llibres que estaven prohibits a Espanya. Totes aquelles edicions sud-americanes que circulaven de mà en mà, com les edicions Losada, de Mèxic, d'Argentina... Així vam poder conèixer el teatre de Nord-Amèrica i el de Sud-Amèrica com d'amagat, perquè aquí no es podien trobar tots aquells llibres. No només de teatre, sinó de literatura i novel·les, assaigs...

**El pas d'entrar a l'Escola com a alumna, començar a fer tallers i espectacles oberts al públic i acabar formant part de la Companyia Adrià Gual, com ho va viure vostè i, segons la seva opinió, la resta dels seus companys?**

Jo penso que tot va ser una continuïtat natural. Va ser començar a fer classes i tallers, que tant el Ricard com tots nosaltres vam pensar de fer una companyia, potser no totalment professional, sinó que almenys ja podíem ja fer una obra com a professionals al Teatre Romea, com va ser la *Primera Història d'Esther*, el 1962. Que com ho vaig viure? Quan tens vint anys tot ho veus fantàstic. Fas el que vols i el que t'agrada, amb la gent que vols i que t'agrada... i doncs, què més vols?

**I com va ser l'evolució de la Companyia Adrià Gual? Creu que les coses podrien haver continuat d'una altra manera?**

Jo penso que vam intentar de crear una veritable companyia estable, de cara a ser professionals i poder viure del teatre, perquè fins llavors no vivíem del teatre. Jo volia viure d'aquesta feina, guanyar-m'hi la vida, i uns quants més també, no tots. Però la cosa no va quallar, per alguns que no s'hi volien posar.... però això va ser abans que el Lliure comencés com el Lliure com a companyia estable, com a cooperativa i totes aquestes històries. Si allò nostre hagués quallat, hauria estat com un antecedent del Lliure, com un pre-Lliure. El que passa que no sé ben bé per què la cosa no va funcionar. Això que hi havia en Fabià... Llavors jo me'n vaig anar a Madrid perquè aquí no tenia feina, igual que molta gent. Molts no s'hi van dedicar després....

Quin any es va fundar el Lliure, cap el 1975, oi?

## **El Teatre Lliure es va fundar el 1976.**

Bé, a la segona meitat dels setanta. Doncs bé, nosaltres deu anys abans ja ho havíem intentat. Però la cosa no va funcionar. Suposo que en marxar el Fabià, després de no aconseguir el que volia fer a l'EADAG, va acabar trobant altra gent i fundant el Lliure... Llavors vaig ser a Madrid entre el 1964 i el 1965. Vaig anar tornant a Barcelona, com per exemple per fer *Una vella, coneguda olor*, del Josep Maria Benet i Jornet, que va guanyar molts premis. Després del premi, però, ningú no em va donar feina. És allò que passa. Així que vaig marxar a Madrid, i anava tornant aquí, sobretot a fer televisió. Per cert, al Teatre Lliure, jo no hi he treballat mai. Només vaig fer *La bona persona de Sezuan* al Mercat de les Flors el 1988, dirigida pel Fabià Puigserver.

## **I conserva algun record especial d'aquell temps? Alguna anècdota d'aquelles que es resisteixen a desaparèixer de la memòria?**

Recordo que vam anar a fer *La Dorotea* de Lope de Vega a casa del Dr. Joan Obiols. Vam representar l'obra als jardins de casa seva, una casa molt maca que tenia. Evidentment, tot això ho fèiem sense cobrar, i crec que ni ens passava pel cap. Un espectacle com aquell s'havia de preparar amb molts assajos, i moltes hores, nosaltres mateixos ens cosíem els vestits, l'Aurèlia ens tallava patrons, i les nostres iaies també hi col·laboraven... Doncs recordo que la nit que vam fer l'obra, en uns jardins fantàstics, amb una gent molt rica i molt burgesa, després de la funció ens van donar sopar. Però el curiós és que als actors, als còmics, ens van servir a part. Com que érem actors érem considerats a part, com el servei, com si haguéssim de menjar a la cuina. I això a mi em va empenyar una mica. Clar que quan ets jove t'ho passes bé a tot arreu i rius i tal... Però al final acabaves pensant: "Doncs sí, som diferents, i què passa? Potser jo prefereixo sopar aquí que no entre vosaltres".

## **Així doncs i per acabar, com resumiria, amb el pas dels anys i de l'experiència, el teu pas per l'EADAG?**

Va ser fantàstic. Extraordinari. Com ja t'he dit, penso que em va donar més cultura que en tota la meua formació anterior. Aquí teníem uns estudis molt limitats, molt tancats... L'EADAG ens va obrir els ulls, ja no pel que fa al teatre, sinó en tota la cultura en

general, de pintura, d'escultura, de novel·les, la gent que venia de fora a fer conferències o classes magistrals... Tot era tan nou, tan impactant, que pensaves “que fotuts que estem aquí!”.

Crec que l'EADAG em va marcar, ens va marcar molt a tots, no només pel que fa al teatre, sinó també en quant a comportament, a triar una posició davant la vida.

## **Entrevista a Francesc Nel·lo**

**Primer de tot m'agradaria saber quan i de quina manera va arribar a l'EADAG. Havia estudiat anteriorment a l'Institut del Teatre? Tenia alguna experiència en el món teatral? Com es va assabentar de l'existència de l'Escola?**

Jo havia fet dos cursos de comuns de Filosofia i Lletres, a la Universitat, i per decisió personal i necessitat econòmica vaig decidir posar-me a treballar. En deixar la Universitat em vaig posar a fer de viatjant, vaig casar-me i vaig tenir dos fills. Un cop instal·lat a Barcelona vaig llegir al diari que s'inaugurava l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual. M'hi vaig apuntar aquell mateix any, el 1960, i a partir d'aquí vaig entrar en contacte amb el Ricard, amb la Maria Aurèlia Capmany i amb la Carme Serrallonga. Això per a mi va significar com recomençar la Universitat. Igualment vaig seguir treballant, o sigui que havia de compaginar la feina amb els estudis. Crec que l'EADAG va significar una obertura, objectivament, no només per als qui hi anàvem com a alumnes, sinó per a tota la situació cultural d'aquell moment. L'Escola no deixava de ser un altre campus universitari. Podies tenir contacte amb tota la *intelligentsia* antifranquista del moment, i al mateix temps un dia et trobaves que venia en Palau i Fabre de visita, i l'endemà arribava en Goytisolo.... Podies tenir un contacte directíssim amb l'Espriu, per exemple. Era una cosa fora de sèrie. Jo, com que era més gran que la resta dels meus companys, era conscient de que allò era un invent, un experiment, que no venia d'un aprenentatge previ sinó més aviat d'un autodidactisme. Era com si tot s'estigués construint al mateix temps que es feia. Jo en aquell moment ja havia publicat alguns contes i el meu futur literari estava bastant clar.

**Per quina branca teatral es va interessar més? Per la de direcció, la de interpretació o la d'investigació?**

Per tot, pet tot. Hi vaig entrar amb ganes de tenir contacte amb el teatre. Jo havia tingut alguna experiència amb el Tamayo, li havia fet d'ajudant, però poca cosa més. Vaig entrar 1960, la promoció del Josep Montanyès, la Maria Tubau, la Carme Fortuny....

**I quina va ser per vostè la primera impressió en entrar l'Escola? Com va veure els professors, els companys, l'ambient general d'aquella escola que naixia com a alternativa a l'Institut del Teatre?**

Hi havia gent que venia de l'Institut del Teatre —l'antic, abans de la revolució que va fer en Hermann Bonnín— i aquests eren els que tenien una mica més d'aprenentatge, els que venien amb més nocions teatrals. Recordo amb nitidesa el local, la Cúpula del Coliseum. Era magnífic, tremendament acollidor... Hi ha un aspecte que m'agradaria destacar, i és que en ser jo més gran que la resta dels meus companys, podia veure la jugada des de varis angles, i això em permetia veure-ho tot d'una manera més crítica. Jo no era una persona còmoda, i vaig posar-hi tot l'entusiasme del món. Em vaig entendre molt bé amb l'Aurèlia, amb la Serrallonga totalment, i amb el Salvat també, però ja es veia que hi havia algunes diferències... En aquells moments el “seixantavuitisme” encara no existia, però jo ja ho intuïa. I això em feia convertir-me en una mica incòmode, per a l'Escola. Això sí, jo me'ls estimava molt, a tots...

**I com era la relació amb els seus companys?**

El que passava a l'EADAG és que no hi havia pecat original entre nosaltres. La distribució de feina era bastant igualitària. Sí que hi havia algunes “super-figures”, que pràcticament presidien els repartiments, però tampoc encara era una companyia establerta, quan hi vaig ser jo. Tots fèiem una mica de tot, i hi havia un molt bon ambient de treball.

**I quines van ser les assignatures, o bé els professors, que li van ensenyar coses més útils, per a la seva posterior carrera teatral? Quines eren les seves matèries preferides?**

Crec que em van marcar més les assignatures de tipus intel·lectual (Història, Teoria...), que les de tipus pràctiques. A excepció de les classes de fonètica de la Carme Serrallonga, que aquestes anaven a missa. T'ensenyava a parlar català, i al mateix temps ella ho experimentava, s'anava inventant un sistema per ensenyar. I per altra banda, recordo molt les preparacions de les obres a través del contacte directe amb els autors. Aquelles tardes i tardes parlant amb l'Espriu, i ell que ens explicava, una a una, les

imatges, els acudits, els dobles sentits, els cultismes de les seves obres... Això ho recordo moltíssim, i crec que era una sort per a tots nosaltres. *La pell de brau* i *Primera història d'Esther* posseïen un lèxic absolutament normal i quotidià per a nosaltres. Espriu ens les havia explicat mot a mot. El *lessico familiare*, del que parlava l'escriptora italiana Natalia Ginzburg, era per nosaltres el llenguatge de l'Espriu. Era un autèntic privilegi. A més, l'Escola era un niu de "rojos", per entendre'ns, o sigui que també posseïa tot aquest atractiu de caire polític i de caire intel·lectual, tot el que després va comportar el teatre independent dels anys seixanta.

**I ara que parla del teatre independent, creu que l'Escola va crear un model que arribés a influenciar els grups de teatre independent que van començar a sorgir a mitjan i finals de la dècada dels seixanta?**

Jo diria que aquests grups van ser fills de l'EADAG. El que passa és que crec que l'Escola, com és en general tota la cultura catalana, tenia una vessant molt "escorpinesca", molt suïcida, en cert aspecte... Tenint com tenia la ferment del teatre català, ja que pràcticament tota la professió que va començar a treballar a la dècada dels seixanta estava allà, amb notabilíssimes excepcions, la integració no es va produir.

**I quina creu que en va ser la causa? Desavinences ideològiques, personals, xoc d'egos...**

Per paranoies. Posem el cas del mateix Fabià Puigserver, que és una figura incontrovertible del teatre català —professionalment, humanament pot ser el que vulguis. Doncs el Fabià tenia autèntiques dificultats a dins l'Escola per treballar. I amb el temps penses "Òstia, però si teníeu el Fabià!". Digues-li com vulguis, però no tenia les portes absolutament obertes per a dur a terme tota l'experimentació que va fer després. He posat aquest exemple perquè és molt clar. És tan clar que, a posteriori, s'ha pogut fer, *post mortem*, una condemna contra el Fabià i contra la Maria Aurèlia. Crec que això reflecteix molt bé el que passava a l'Escola Adrià Gual.

**Vostè no va participar pròpiament als muntatges de la Companyia Adrià Gual, perquè ja havia deixat l'escola, però com va viure la seva participació als tallers o *workshops*, dins l'àmbit de l'Escola?**

Jo a la Companyia no hi vaig ser mai. La transició a la Companyia no la vaig fer. Mira, tot esperant-te he apuntat algunes de les obres que vaig fer a l'EADAG: *El desert dels dies* de la Maria Aurèlia Capmany, *Trabajos de amor perdidos* de William Shakesperare, *Santa Juana* de George Bernard Shaw, *La pell de brau*, *Antígona* (on feia de Tirèsies), i *Primera història d'Esther* de Salvador Espriu, l'estrena de *Algú a l'altre cap de peça* de Manuel de Pedrolo, *La jugada* de Joan Brossa, i també vaig participar a recitals de poesia com ara *20 años de poesía española*, o a un recital de nades de J. V. Foix. O sigui que vaig participar a molts muntatges en aquella primera època de l'Escola. Llavors també hi havia les representacions a fora de l'Escola, unes petites gires que fèiem, però quan encara la definició de companyia no estava feta. Encara teníem un to una mica escolar. Llavors en un moment donat va tenir lloc una petita anècdota, en un viatge a Tortosa, una criaturada...<sup>62</sup> Doncs a l'hora de donar la cara, l'únic que va fer-ho vaig ser jo. I això va provocar la meva sortida de l'Escola. Per a mi va ser una criaturada i prou, però amb els anys, i pensant en el Ricard, sap molt greu, perquè ell estava a la seva ciutat natal, en camp propi. Però el que més em va empenyar van ser la resta de companys, que van callar com uns porcs... Si aquest episodi apareix per algun lloc, vull que sàpigues la meua visió d'aquella història. Allà va ser quan vaig decidir abandonar l'EADAG.

Això va ser el fet que em va fer deixar l'Escola. D'altra banda, jo també començava a fer altres coses. Havia entrat al Gil Vicente, que era un grup d'agitació teatral i política, amb el Feliu Formosa. Encara no havia començat el GTI ni l'Òliba, que això va venir després, quan altres companys que també havien deixat l'EADAG ens vam aplegar per fer alguna cosa.

Després vaig començar a treballar en el món del teatre infantil, amb el grup l'Òliba, i amb el Grup de Teatre Independent. Allí hi vaig estrenar *Síntomes*, una peça molt beckettiana, que pràcticament va ser com el meu taller de direcció.

**Abans vostè ha esmentat l'espai de la Cúpula, que ha definit com a molt acollidor. La peculiaritat d'aquell lloc creu que va provocar que es busquessin unes formes noves de representació, o utilització de l'espai teatral?**

---

<sup>62</sup> Francesc Nel·lo es refereix a un incident que va succeir el 8 de setembre de 1963, quan es va anar a representar *La pell de brau* i *Primera història d'Esther* al Museu-Arxiu Municipal de Tortosa: després de la representació, el responsable del Museu va advertir a Ricard Salvat que mancaven diverses peces de gran valor de la col·lecció del museu, que finalment Maria Aurèlia Capmany va trobar dins dels equipatges d'alguns alumnes. (informació extreta dels diaris personals de Ricard Salvat).

Allò era ideal, perquè la mateixa estructura circular de la Cúpula ja ens feia ignorar el teatre a la italiana, i això ens donava moltes possibilitats: de diferents graus d'obertura, de teatre circular, de tenir el públic als balcons, a banda i banda... I al mateix temps era un espai molt íntim, molt acollidor.

**Per acabar amb aquesta entrevista, com resumiria el seu pas per l'EADAG? Quins ensenyaments dels que va rebre-hi creu que li han sigut de més utilitat per a la seva carrera professional?**

Crec que el primordial és que vaig entrar en contacte amb el millor teatre que es podia fer en aquell moment històric. Amb les escasses possibilitats econòmiques que tenia l'Escola, treballar amb el mínim per treure el màxim de creativitat va ser una de les coses que em va ajudar més, i alhora crec que una de les característiques principals de l'EADAG. Igualment, hi vaig aprendre la facilitat del treball en equip, de treballar uns al costat dels altres. Tot això va ser el ferment del que el teatre independent va ser posteriorment. D'altra banda, també em quedo amb l'autodidactisme, que trobo magnífic, perquè tot el que es feia s'estava inventant al mateix temps que passava. De tot l'equip que vam entrar a l'Institut del Teatre amb la renovació que va fer Hermann Bonnín, cap de nosaltres havíem rebut un ensenyament específic. Tots ens "inventàvem" les assignatures, les reconstruíem, les recuperàvem... El mestratge que vam aconseguir estant un al costat dels altres, primer a l'EADAG i després a l'Institut, és el que ha acabat conformant el teatre català tal com és avui.

**I vist amb la perspectiva que dóna el pas del temps, creu que l'EADAG va tenir la vida i la fi que mereixia? Creu que les coses haurien pogut anar d'una altra manera?**

No ho sé. La rivalitat és una de les coses que més ens ha amargat a tots plegats. La rivalitat Institut del Teatre-EADAG, Teatre Lliure-Institut del Teatre, Centre Dramàtic-Flotats... Tot això ha sigut un fracàs. Potser jo vaig néixer en un moment de "frontpopulisme", i crec que només fent una pinya bastant forta es poden aconseguir uns objectius comuns. És clar que, d'altra banda, en aquest món del teatre et trobes amb unes individualitats salvatges. I tot i així, els que no actuen amb una individualitat ferotge, com per exemple en Bonnín, no se'ls reconeix mai la tasca que han fet.



Igualment, ell tampoc no ha practicat mai el victimisme, com sí ho han fet d'altres...  
Llavors dius “És clar, la cosa va així”. I això sap greu, sap molt greu.

## Entrevista a Carme Sansa

**Per començar, m'agradaria saber a quin any va començar els seus estudis a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, i si ja tenia experiència en el món del teatre. Havia estudiat a l'Institut del Teatre? Havia participat en alguna companyia de teatre amateur?**

Jo vaig apuntar-me a l'EADAG al curs 1963-1964. No tenia cap tipus d'experiència, no havia fet mai teatre en tota la meua vida. Jo havia estudiat a l'escola Isabel de Villena, i en aquell moment hi treballava de mestra, amb els nens de primària. A l'Isabel de Villena el teatre era molt important: hi havia la Carme Serrallonga, la Maria Aurèlia Capmany, l'Enric Cervera que ensenyava música... Però jo era molt callada, molt tímida, i mai no em deien de participar a les obres. Ara bé, cantar al cor sí que m'agradava... O si s'havia de ballar un minuet, també ho feia, però ja està. I llavors, als dotze anys em van donar un paperet, el de Capitán de *El Retablo de las Maravillas* (com que era alta i prima, amb el cabell curtet), i només havia de dir una frase: "Tomad la espada, no sé què...". Bé, doncs al moment de la funció vaig dir: "Si la meto, si la mano, si la espada..." Que encara ara m'ho recorden i riuen molt. O sigui, que pensaments de fer teatre cap ni un. No m'havia passat mai pel cap. Aleshores, el curs 1963-1964 hi havia dues companyes també mestres, la Montserrat Ramos i la Margarida Neyra, que anaven a l'Adrià Gual. I em van començar a dir: "Va, per què no vén's? Que t'ho passaràs molt bé... Mira, jo ara he dirigit *La cantant calba*... Quan sortim anem a la Rambla, al Cadis, al Pastís...". I jo els deia "No, ara no... que he començat anglès... no, no...". El meu oncle, en Ricard Albert, feia de professor d'Història de l'Art a l'EADAG, i de fet jo ja havia anat a la Cúpula a veure algunes obres ja des del 1960, des de la inauguració de l'Escola. A mi m'agradava molt el teatre, i no anava només a la Cúpula. També anava al teatre Guimerà, del carrer del Pi, on fins i tot em vaig fer l'abonament... El teatre m'agradava molt, però només com a espectadora. Però, dedicar-me al teatre... ni pensaments! A més, en aquell temps fer teatre estava molt mal vist, era una altra cosa, una cosa molt tronada... Home, quan venien els actors de Madrid, la Losada, o la Irene Gutiérrez Caba, sí que m'agradaven.... Doncs bé, finalment un bon dia vaig decidir anar amb elles a la Cúpula, i els vaig preguntar si podia seguir les classes com a oient. Ja coneixia la Maria Aurèlia, la Carme Serrallonga i el Ricard Salvat, que també havia estat professor meu a l'Isabel de Villena. I ells em van dir: "Molt bé, però vén's o

no véns. Si t'agrada pagues i fas el mateix que tothom. O t'apuntes o no t'apuntes, però res de mitges tintes". Així que finalment em vaig decidir i m'hi vaig apuntar. Hi anava cada tarda, a partir de les set fins a les deu. Recordo que el primer dia hi havia classe d'improvisació, que la feia la Maria Aurèlia, i jo estava terroritzada, no me'n veia capaç. De fet, hi ha una anècdota que expliquen de l'Albert Boadella, que ara s'ha convertit en aquest personatge tan esplèndid, que feia de professor allà. L'Anna Lizaran em va explicar que es veu que fa molts anys en Boadella va dir: "Mai més tornaré a dir que una persona no val per a fer teatre, perquè això pensava de la Carme Sansa i mira...". Es veu que ell pensava: "Però aquesta persona per què s'ha matriculat, si mai no farà res de res, si està totalment negada?". I en la seva assignatura finalment em va donar una menció especial, perquè es veu que vaig fer una evolució, vaig perdre la vergonya. Va ser un començament estrany, però de seguida m'hi vaig sentir bé. El cicle de Teatre Llatí s'hi presentava *Antígona*, i faltava gent pel cor. Aleshores la Carme Serrallonga va agafar quatre persones que creia que tenien un bon català i una dicció acceptable, i que amb pocs dies d'assajar ja podríem fer de cor, parlant tots alhora i amb veu clara. A mi em tocava dir quatre versets, res, quatre frases. I aleshores va sortir una crítica que es carregava molt l'espectacle, el text de l'Espriu i la interpretació de la Maria Tubau, que va fer enfadar molt el Ricard i l'Aurèlia i a tothom de l'Escola, però que al final deia: "Sólo me conmovió la voz de Carme Sansa". Això era una crítica del Juan Germán Schroeder al *Primer Acto*. I aquesta va ser la meva entrada a l'Escola.

### **Quina va ser la seva promoció? Quins companys recorda, d'aquells anys?**

Recordo el Josep Minguell, que va entrar amb mi i que hem anat vivint una carrera paral·lela, d'alguna manera. També hi havia el Jordi Doderó, que ha anat fent coses però professionalment no se'l veu tant, l'Isabel Torres, que ara és directora artística de la sèrie *Ventdelplà*... El Papitu Benet i Jornet ja hi era quan jo vaig entrar... Però després ja va guanyar el Premi Sagarra amb *Una vella coneguda olor*, que es va fer al Romea, i ja va deixar de venir.

Recordo que hi havia un ambient molt divertit. Per a mi era tot nou, perquè per exemple la gent que ja havia anat a l'Institut tenien bastant clar que aquesta professió els interessava, era el que volien fer. En canvi jo ho anava provant, anava fent... La Maria Jesús Andany ja hi era. Nosaltres dues ens coneixíem perquè havíem anat al Villena juntes, i ella de petiteta ja deia que volia ser actriu. I jo no ho havia pensat mai. A mi

l'ensenyament sí que m'agradava molt... i ho vaig haver d'acabar deixant per dedicar-me al teatre. Encara vaig estar quatre anys més fent de mestra al Villena. Al meu primer curs a l'EADAG érem trenta, al segon érem quinze, i al tercer curs em vaig quedar sola: els nois van marxar a la "mili", i les noies es van casar o ho van deixar, no ho sé. Llavors el Salvat, em va dir: "Tranquil·la, que farem el curs per tu sola, si cal." I ja va ser quan em van començar a cridar per fer alguna cosa, amb el Grup de Teatre Independent del CICF, amb el Feliu Formosa, allò del Ruzzante... Ja començava a fer cosetes. I de fet, a les classes es barrejaven els alumnes de diferents anys, com per exemple a les de dansa, a les d'ortofonia... O sigui que tampoc em vaig quedar sola.

**Quines assignatures o quins professors eren les seves preferides? Què creu que li va marcar més, a nivell pedagògic, de tots els seus estudis a l'EADAG?**

A mi m'agradaven molt les classes d'ortofonia i de dicció de la Carme Serrallonga. Les seves classes m'apassionaven. Ella es ficava molt amb la meua "s", que deia que xiulava i que s'havia de corregir. Potser no xiulava tant com la del Flotats, però xiulava... Tot i així, la Carme em deia que era una "s" molt catalana, per exemple l'Espriu la feia molt exagerada. "Això els passa als llenguacurts, els qui tenen la llengua curta", em deia. I em va fer adonar perquè em xiulava la "s": perquè jo girava la mandíbula inferior en pronunciar-la. Finalment va arribar un dia que em va dir: «Mira Carme, l'important és que s'entenguin les coses. Jo de tu no em preocuparia, perquè a tu se t'entén. Fins i tot pot ser una característica teua, una cosa de la Sansa. Mira, la Maria Casares també té la "s" que té... ». I a mi això em va deixar tranquil·la.

**I com portava el fet de compaginar els estudis amb la seva feina de mestra al Col·legi Isabel de Villena?**

Vaig començar el segon curs a l'EADAG molt més convençuda, molt més segura de mi mateixa. Tot i així, seguia fent de mestra al Villena, perquè a mi l'ensenyament m'agradava moltíssim. I l'any 1967 vaig fer la primera televisió. En Jaume Picas em va veure al Romea i em va cridar per fer una obra de teatre a televisió, una cosa molt dolenta que es deia *L'àngel negre*, d'un tal Bartolomé Soler. Resulta que a última hora els va fallar la Silvia Tortosa, que llavors ja començava a ser coneguda, i em van trucar a mi. Era allò que s'havia de gravar tot seguit, que no es podia parar perquè no es feia

muntatge. I et deien: “Sobretot, no us equivoqueu al final perquè ho haurem de tornar a gravar!”. Ho vaig fer i a partir d’aleshores em van cridar bastant per fer televisió. Aquell matí vaig haver de demanar festa a l’escola, a la Carme Serrallonga, per anar a gravar, i s’ho van poder arreglar amb les altres mestres. Però quan ja li vaig demanar per segona i per tercera vegada, em va dir: “Això no pot ser, Carme. Hauràs de triar, o el Villena o el teatre”. Va ser la temporada que l’EADAG havia anat a Madrid a fer *Las Aleluyas del Señor Esteban* i *Adrià Gual y su época*. I es van trobar que quan van tornar a Barcelona, la Guillermina Motta o bé no cobrava prou o bé tenia una altra cosa, i ja no ho podia fer. Ella hi cantava abans de cada escena, una cançoneta, com una presentació. Jo com que no tocava la guitarra, em van posar un músic. Val a dir que això ho va proposar la Maria Aurèlia. El Salvat va dir: “Provem-ho”. Tinc la sensació que en Salvat i la Serrallonga no creien gaire en mi, no ho acabaven de veure clar. La Maria Aurèlia i el Josep Anton Codina sí, en canvi. El Codina havia tornat d’Itàlia i tenia un moment esplèndid i molt creatiu. El Salvat i la Serrallonga crec que eren més de la opinió de: “Vols dir... la Sansa?”.

**Com va viure el pas de formar part de l’escola, fent els tallers i muntatges purament acadèmics, i passar llavors a la Companyia Adrià Gual, per actuar al Teatre Romea?**

A la *Ronda de Mort a Sinera* del 1965 jo ja deia sola “He mirat aquesta terra” i aleshores quan es va anar a Romea jo vaig interpretar l’Ariadna. I vaig tenir dos Saloms: l’Adrià Gual i l’Albert Socias.

Realment, al principi es feien coses a l’escola i a la companyia, també vaig fer coses amb el Feliu Formosa al CICF, alguna cosa amb el Francesc Nel·lo i més endavant ja a la Cova del Drac... Quan la Companyia havia d’anar a Nancy a fer la *Primera història d’Esther*, jo feia de Vasti. Llavors la Tubau va dir que ella no hi podria anar i jo li vaig dir al Salvat que podria fer l’Esther, i ell em va dir que no, que l’Esther l’interpretaria l’Emma Cohen, que li interessava més. I entre anar a Nancy a fer de Vasti i quedar-me aquí a fer la primera experiència a la Cova del Drac amb el Codina, vaig decidir quedar-me. Tot i que m’hauria encantat fer el viatge amb la Companyia, i viure aquella experiència... Però crec que d’alguna manera m’havia de desenganxar. Finalment vaig acabar compaginant La Cova del Drac i la Companyia Adrià Gual diverses temporades.

**Creu que s'establia algun tipus de tensions, o competència, entre els alumnes que passaven a formar part de la Companyia i els que no?**

No, almenys jo no ho recordo GENS així. No. Aquelles coses que potser després he anat trobant a la professió, del tipus “Ara em donen aquest paper, mira quin paper més curt...” en aquella època no li donàvem molta importància. Era un temps que estava aprenent, estava provant. Jo ja venia d’una escola, el Villena, on l’important era fer les coses bé. En aquella escola s’insistia molt en el fet d’aprendre. “Per què hem de fer una *xuleta*? Per què hem de copiar? L’important és saber-ho, és aprendre. De què serveix copiar, si no ho saps?”. He conegut gent que van anar als jesuïtes, i ja els veus de lluny. Jo n’he endevinat més d’un, que havia estudiat als jesuïtes. És allò que porten el rei al cos. I això el Villena no ho donava. També era cosa de caràcter, cosa de família... ens van ensenyar a fer les coses bé, a dir sempre la veritat... Per exemple, jo quan vaig veure *No hablaré en clase*, de Dagoll Dagom, vaig veure de seguida que tot allò jo ho desconeixia, no ho havia viscut. Les classes es feien en català, tots els apunts també. Els llibres o el programa eren en castellà, és clar, però tothom parlava en català. Llavors el dia que venia un inspector la Carme Serrallonga ens deia que faria tres cops a la porta, i que si en aquell moment hi havia alguna alumna a la pissarra que comencés a parlar en castellà. A mi em feia terror que em toqués a mi, perquè el castellà jo el parlava fatal, no l’havia parlat mai. L’Isabel de Villena seguia la tradició de l’Institut Escola, i era una altra filosofia. Moltes coses que es feien llavors encara ara no es fan tan bé, a les escoles. Jo ara quan veig la gent que va patir tant de petita a l’escola, penso “Quina sort i quin privilegi vaig tenir d’anar a l’Isabel de Villena”. I jo no vaig ser una molt bona estudiant, una estudiant brillant. Vaig ser una bona alumna, per això la Carme em va agafar com a mestra d’allà, perquè tenia l’esperit d’allà.

Però vaig haver de deixar el Villena plorant. Era impossible continuar fent de mestra i fent teatre al mateix temps. Va haver-hi una temporada que el meu horari era el següent: arribava al matí al Villena a les nou, amb son acumulada per haver anat a dormir tard, feia classes amb els nens fins a les cinc, i quan sortia ja tenia un taxi a la porta que em portava al Romea, a fer les funcions de tarda i nit. Alguna vegada fins i tot es feien assaigs entre funcions, o sigui que ni podies descansar, i llavors quan sortia del Romea me n’anava corrent a la Cova del Drac, fins a les tantes... Com pots comprendre, aquesta vida no s’aguanta massa temps. És clar que jo tenia vint-i-tres anys i aguantava aquest ritme, però anar a donar classes a nens petits havent dormit tan poc era impossible. Així

que l'any 1967 vaig deixar el Villena, quan ja tenia el carnet d'actriu professional. El vaig aconseguir fent *La bona persona de Sezuán*. El Ricard em va dir que si intervenia a l'obra ja em podrien donar el carnet, el que passa és que jo no tenia temps ni per anar a assajar... Així que hi vaig anar només els dissabtes, amb el grup Cantorum de la Universitat de Barcelona. Cantava una cançó amb l'Elisenda Ribas: "Set elefants té el senyor Gil, i encara en voldria un altre..." I el carnet encara el tinc desat, del 1967, allà amb *el yugo y las flechas*!

**I quin era l'ambient que recorda que es vivia, a l'Escola? Creu que aquest "fet diferencial" de ser l'alternativa a l'Institut del Teatre creava un sentiment de grup o de pinya, entre els alumnes?**

Jo recordo que estàvem molt units, molt. La Maria Aurèlia tenia una capacitat increïble d'il·lusionar, d'involucrar la gent. Era una època difícil, on tots estàvem a totes, havíem de lluitar contra la censura... Tenies consciència d'estar en un grup molt enrotllat, on l'Aurèlia de sobte deia: "Veniu tots a casa!". L'ambient era molt maco, tothom estava amb tothom, els qui ja havien acabat els tres anys seguien venint a assajar: l'Ernest Serrahima, el Manolo Núñez... El Salvat arribava un dia i ens deia: "Demà vindré amb el Fernando Fernán-Gómez", i teníem el privilegi d'escoltar un home esplèndid, amb un sentit de l'humor brutal, apassionant. Semblava que totes les persones importants d'aquell moment passaven per allà. I amb el temps encara ho veus més clar, i penses "Quina sort vam tenir!" També cal dir que, segons com, en una dictadura les coses són més senzilles. Tot és molt gris, molt dur, i tothom lluita a una, contra un mateix objectiu. Ara les coses estan molt millor, és clar, però la gent s'ha anat dispersant. Hi ha un altre aspecte, crec jo, que és que potser en Ricard no va saber acabar de mantenir la gent al seu costat. Vaig tenir la sensació que ell, rodejat de tanta gent important, era com si volgués i dolgués al mateix temps. És clar que tothom ha de volar, la gent ha d'emprendre el seu propi camí, i també hi havia les divergències ideològiques, i cadascú volia agafar una mica el protagonisme. I jo de vegades penso "Però si allà hi havia el bo i millor de cada casa!". Em refereixo a la gent del teatre. I crec que potser si la professió hagués estat més unida... no ho sé, no vull culpar a ningú, cadascú vol fer la seva, i això és lícit i segurament és així com ha de ser, però potser allò es podria haver convertit en un centre teatral importantíssim. Com una mena de Lliure però encara més, i no excloent. Penso que l'Adrià Gual va fer un recorregut que hauria d'haver culminat en

quelcom més gran. Quina pena que anés endarrere, primer van haver de deixar la Cúpula i marxar al carrer Brusi, després a L'Hospitalet... Quan aquella escola havia sigut tan important! Les coses tenen una etapa i una vida, és clar, però penso que és molt important que ara se'n parli, que no s'oblidi l'EADAG. Sobretot ara que tenim tan mala memòria, i els últims que arriben sembla que ho hagin fet tot. Potser no calia continuar-ho però tampoc no cal voler trepitjar o esborrar els que hi ha hagut abans de tu. Crec que el teatre realment interessant que es va fer després de la guerra, el més interessant i el més internacional, es va fer a l'EADAG. Què hi havia de teatre català? Vodevils, el Capri —fantàstic, però no l'analitzis a nivell de rigor teatral— i poca cosa més. Però un teatre de pes, un teatre de veritat: Pirandello, Brecht, Brossa Apel·les Mestres, Sartre... Qui ho va fer tot això? Aquí és on crec que no hi ha dret, que no es vulgui recordar tota la feina que es va fer a l'EADAG.

**Ja que ha esmentat la Cúpula del cine Coliseum com un lloc on hi havia de tot, com recorda aquell espai? Com creu que es potenciava la seva originalitat?**

La Cúpula era un espai únic, preciós. Semblava que allà el teatre era millor. Recordo *Balades del clam i la fam*, que va dirigir el Codina, amb aquelles passarel·les que vam muntar... Era una cosa completament diferent a tota la resta de teatre que es feia en aquell moment. I aquell espai tan especial, que primer podies pensar "Circular, i amb tantes columnes... què hi podrem fer?", i en canvi crec que en fèiem un molt bon ús. També recordo una projecció que es va fer de la pel·lícula *Il gattopardo*, de Lucchino Visconti. Vista allà era una cosa imponent... Passaven coses que si en parlava amb amics gairebé no em creien. Ells tot això no ho vivien, per ells la vida era molt gris. Realment puc dir que la meua universitat va ser l'Adrià Gual.

**I creu que l'EADAG va arribar a crear un model, un estil "marca de la casa" que va poder influenciar el teatre independent que es feia en aquella època?**

Segur que sí. Era una altra manera de fer les coses. La gent que hi havia passat, ni que fos com a espectador, t'ho podrà dir molt bé. Encara que, al capdavant, el públic fos bàsicament gent de teatre i no féssim grans produccions, penso que va ser una cosa bàsica per la gent d'aquell moment. El Frederic Roda, el Lluís Pasqual, el Jaume Vidal Alcover.... segur que els va influenciar, ni que fos visualment. Aquell nucli va ser el pal



de pallar, la gent s'anava influïnt de tota això. Segurament potser algú sense saber-ho, és clar que les modes són sempre paral·leles. Era una altra manera de fer, una manera de trencar amb el teatre ja antic, ja fet. Estic convençuda que va influir, segur, amb més o menys importància, però que l'estil de l'EADAG va influir a molta gent de teatre.

**I per acabar, com resumiria el seu pas per l'EADAG? Quina creu que va ser la importància que va tenir en la seva posterior carrera professional? Què hi va aprendre que li fos més útil en la seva feina com a actriu?**

Resumiria el que vaig aprendre a l'EADAG així: vaig aprendre a fer teatre ben fet, fer-ho amb rigor, fer-ho bé. El més important és que durant aquells anys la mateixa EADAG també s'anava renovant. Hi havia sempre novetats, no es van cansar mai de buscar coses noves. Això de recuperar, molt intel·ligentment, els nostres clàssics: Àngel Guimerà, Apel·les Mestres, Joaquim Ruyra... I al mateix temps agafar tot el teatre que s'estava escrivint a Europa en aquell moment. Amb molt poc temps es va fer molta, moltíssima feina. Jo vaig aprendre molt, i sobretot amb molt de rigor. I aprenies a no creure't que et podies aturar, un cop ja feies teatre, no podies tenir l'esperit de funcionari. "Fer teatre és això: tu seràs el primer actor, tu la primera actriu i tu el còmic". A l'EADAG no hi havia aquest esperit, ni en la manera de fer ni en la tria de les obres. Primer de tot hi havia un gran rigor en l'ús de la llengua, del català oral. I en segon lloc, la idea que no podies quedar-te aturat, en un lloc ja conegut, que el teatre sempre està en moviment i que tu t'has de moure amb ell. A mi em va formar un esperit d'anar canviant, movent-me, evolucionant, no parar mai d'aprendre. I saber que, en teatre, sempre comences de nou. Quan et donen un personatge, quan et llegeixes una obra, la feina sempre l'has de començar de nou, sempre t'has de plantejar què faràs. No et pots quedar aturada. De vegades la persona que et dirigeix t'orienta molt, de vegades no et dirigeix gens, de vegades et desorienta... Personalment, el que més enyoro de l'època de l'EADAG és el rigor i la il·lusió per la feina.

Érem un revulsiu, era la nostra manera d'anar contra la dictadura. Això ara no hi és, per sort. Però s'ha perdut aquest esperit. Ara sembla que tots ens hem de divertir, i tot ha de ser amable... I això és una pena. Perquè la mateixa gent que vam viure aquella època, ara no som capaços de protestar. Ara ens estovem, només busquem l'èxit. De tant en tant, surten coses a les sales alternatives, contra la dona maltractada.... però en tenim molts més, de problemes, i el teatre n'hauria de parlar!

Ara quan vaig al teatre em poso nerviosa. Per què? Perquè no parlem prou bé. Aquell ensenyament tan important que ens va inculcar la Carme Serrallonga, amb molta tossuderia i que per molts ha sigut una de les coses més importants que vam aprendre a l'EADAG, ara veus que això ja no se li dóna cap importància. Jo al Lliure de Gràcia hi anava a veure-ho tot i ja sabia que patiria, perquè enlloc de dir “que” dirien “què” o “qué”. Quan vaig participar al muntatge de *Hamlet* amb el Lluís Homar, jo veia que es deien moltes coses malament. El traductor, en Joan Sellent, va haver de dir “Ei, que la Carme té raó!”. Vam estar un any de gira. L'Homar va corregir el que deia malament però quan es va acabar allò va seguir amb els seus defectes de dicció. I jo penso: “Però com pot ser això? Un cop ho has après ja no cal corregir-ho a cada obra, ja ho saps i punt!”. Quina sort que el teatre, a més de fer passar una bona estona, ensenyi al públic a parlar millor, no? Doncs crec que la cura per la llengua que hi havia a l'EADAG és una cosa que s'ha perdut del tot. I és una llàstima, una gran llàstima. Ningú més, ni a l'Institut del Teatre ni a les Nancys Tuñón ni totes aquestes escoles... ningú no se'n preocupa. A l'EADAG tenies la sensació que tot el que aprenies servia molt, però no només per al teatre. Es parlava de cinema, de política, d'art... Hi havia quadres abstractes penjats a les parets, teníem el Ràfols-Casamada i la Maria Girona de professors... Era un escola total. Allà teníem la cultura al nostre abast, tot tipus de llenguatge artístic, la millor gent d'aquell moment. I això va ser un ensenyament molt important.

## **Entrevista a Teresa Devant**

**Abans que res, moltes gràcies per accedir a compartir els seus records del seu pas per l'EADAG, en aquesta entrevista que complementarà el meu treball de recerca. Quan i de quina manera va arribar a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual? N'havia sentit a parlar? En tenia alguna imatge preestablerta?**

Jo vaig entrar a l'Escola l'octubre de 1970. Va ser gràcies a una amiga meua cubana, que havia assistit a les classes que Ricard Salvat impartia la Universitat de Barcelona. Ella em va parlar de l'Escola i va ser així com hi vaig anar a parar. En aquell moment jo treballava tot el dia en una oficina, o sigui que l'horari de les classes de l'EADAG (de set a deu del vespre) m'anaven molt bé per compaginar-m'ho.

Quan vaig entrar era l'època que marxaven Xavier Fàbregas i Pere Planella, que em sembla que acabava de dirigir *Edip, rei*. Com a companyia jo no vaig treballar mai amb l'Adrià Gual. Tots els muntatges en els que vaig participar com a actriu, fins i tot els que vam representar en teatres, era sota el nom de l'EADAG. Vaig participar a diversos Cicles de "Cavall Fort", als cicles de Rialles (que em sembla que es feien a Granollers), a un cicle de teatre que es feia a l'Hospital de Sant Pau (on ara hi ha la Biblioteca de Catalunya)... Allà, per exemple, vam estrenar *La Mandràgola*, de Maquiavel, que dirigia Manuel Reguera Saumell. També vam representar autors cubans: *La casa vieja*, d'Abelardo Estorino, *La sogra al cuello*, de Manuel Reguera Saumell, i *Otra historia de las revoluciones celestes, según Copérnico*, del mateix autor (em sembla que en vam fer una lectura, però que no es va arribar a estrenar mai). Crec que a l'EADAG vam ser dels primers que vam fer teatre cubà a tot l'estat espanyol. I em sembla que també vam fer *La noche de los asesinos*, de José Triana.

**I quina imatge en tenia de l'EADAG? N'havia sentit a parlar? Li havien comentat alguna cosa sobre l'Escola?**

La veritat és que no en tenia una imatge gaire concreta. Però, un cop vaig ser dins, de seguida vaig entendre molt bé el que significava ser a l'Adrià Gual. Sobretot perquè coneixia gent que en aquella època estudiava a l'Institut del Teatre, on tots els professors eren velles glòries, i el teatre més nou que es feia era el del segle passat. A

l'Institut tampoc hi hauria pogut entrar, perquè allí les classes eren tot el dia, i jo treballava a jornada completa.

El que passava a l'EADAG és de seguida un s'adonava del que passava allà, el que aquella escola significava per tot un grup de gent, d'intel·lectuals. Va néixer com una alternativa als ensenyaments oficials, però també eren crítics amb tot el sistema del moment. A més, jo tenia vint anys, i per mi va ser com encendre una llum en aquella Barcelona fosca en la que vivíem. Per allà passava una quantitat de gent important, d'intel·lectuals, que d'una altra manera hauria sigut impossible que coneguéssim. En Ricard tenia (com ara) molts contactes a l'estranger, i eren constants les visites d'autors i directors de tota Europa. Recordo uns tallers que va venir a impartir el mestre suís Roy Bosier, que va venir acompanyat de Madeleine Gauchad. Era un coreògraf i actor que tenia una escola de mim a Roma, que es deia "I Gesti". A més, tenien una petita companyia, i ell era el coreògraf del Zurich Schauspielhaus, on en aquell moment estaven representant *Equus*, de Peter Shaffer. A partir de fer el taller amb ell em van convidar a anar a Zurich, amb una mena de beca, i vaig estar treballant amb ell durant tres mesos. Aquest tipus de coses només passaven a l'EADAG. Per exemple, venia gent com l'Avel·lí Artís Gener, que ens parlava de la Guerra Civil i del seu exili a Mèxic, l'Àlex Broch va venir a fer un seminari sobre Molière, un actor molt de la vella escola, un tal Amado, va venir a fer una lliçó magistral sobre com dir el vers...

### **Dels professors i assignatures que va tenir al llarg dels seus estudis a l'EADAG, quines creu que van ser les que la van marcar més?**

Carme Serrallonga, Ricard Albert, Manuel Trilla, Joan Salvat, Pepe Ruiz Lifante que venia a fer classes de veu, de vegades... I el Ricard Salvat, és clar, però que viatjava molt en aquesta època, i treballava arreu. El teníem però no el teníem. Dirigia teatre a l'estranger perquè aquí no el deixaven treballar, li havien prohibit. En aquella època treballava molt a Itàlia, Mèxic... Va ser quan va fer *Noche de guerra en el Museo del Prado* a Roma, l'any 1973. Amb el Ricard vaig fer classes d'interpretació i de dramaturgia. També recordo especialment un professor d'interpretació, molt bo, que venia de l'Uruguai...

### **Julio Castronuovo, el professor de pantomima?**

Sí, el mateix! També ens donava classes d'interpretació, i jo que les trobava summament interessants. I llavors hi havia la Carme Serrallonga... Ella tenia una manera d'ensenyar molt estimulante. Pels qui no havíem pogut estudiar el català a l'escola, encara que el parléssim a casa, era com tornar-lo a aprendre'l de nou. La Carme et feia veure les coses que sempre havies dit malament, pensant-te que eren correctes. Ella amb això era molt curiosa, era una mestra molt estricta. A mi em va servir moltíssim, tant a nivell professional com humà, perquè era una gran pedagoga i una gran humanista. Li apassionava tot el que ensenyava. Ho feia tot molt amè, molt intens, amb passió....

### **I de la seva promoció, quins companys recorda?**

Sobretot el Josep Costa, el Pep Munné, que va entrar un any més tard... En aquell grup també hi havia en Jaume Nadal. Molts dels meus companys d'aquells anys no van seguir en el món del teatre, es van dedicar a altres feines.

### **I com va viure la transició d'un espai com el de la Cúpula del Coliseum, acollidor i molt estimulante, al nou local del FAD del carrer Brusi?**

El que passava en el moment que vaig entrar jo a l'Escola ho definia molt bé un article horrorós que es va publicar al *Tele-Exprés*, que es titulava "La Escuela Adrià Gual, un caso de eutanasia". No rebíem cap tipus d'ajuda, es veu. És clar, jo en aquell moment ho ignorava... Ens van fer fora de la Cúpula i ens van deixar literalment al carrer. Vam traslladar-nos al local del FAD del carrer Brusi. El problema és que hi havia dos locals: nosaltres estàvem als baixos, i al pis de dalt els del FAD hi tenien les oficines. I el que passava allà és que ells podien perfectament obrir la porta i interrompre el que nosaltres estiguéssim fent. Passaven pel mig de la classe, ben bé pel mig, ni tan sols es preocupaven de donar la volta, per no molestar. Com pots veure, allí no ens hi volien de cap manera. I d'aquell local vam anar a un altre local del FAD, en aquella mateixa zona, i allà ja ens van acabar fent fora definitivament. Recordo que va ser la primavera de 1974: la nit abans d'estrenar *Pluf, el petit fantasma* [el 2 de març de 1974], quan ens van arribar uns anònims on ens amenaçaven que pobres de nosaltres que estrenéssim l'obra. Volien que suspenguéssim la funció, perquè aquell dissabte havien executat a Salvador Puig Antich i nosaltres estrenàvem l'endemà. Molts espectacles i molts actes d'aquell

dia es van aturar. L'estrena era al Teatre Romea, i el que nosaltres vam fer va ser fer esperar el públic, com una hora i mitja, al vestíbul. En aquell temps els cicles de teatre infantil de "Cavall Fort" tenien molt públic, i tothom es va esperar pacientment. I abans de començar va sortir un actor i va dir: "Perdoneu pel retard, però és que hem hagut d'anar a un funeral". Bé, doncs recordo que quan ens van enviar aquestes amenaces encara estàvem al carrer Brusi, i després d'un temps a l'altre local del mateix carrer ja vam passar a l'Escola Pippo, que dirigia la Neus Salvat, la germana del Ricard.

**Vostè no va arribar a anar a l'Escola d'Estudis Artístics de L'Hospitalet, si no m'equivoco.**

No, no hi vaig arribar a anar. Jo estava assajant l'obra *Salvat Papasseit i la seva època*, que el Ricard havia començat a fer amb gent de la Universitat, i llavors me'n vaig anar a viure a Suècia. La vaig assajar però no la vaig arribar a estrenar. Em vaig quedar a les primeres lectures i improvisacions. A L'Hospitalet vaig col·laborar en un taller, devia ser el 1976 o el 1977... Recordo que hi havia el Sergi Mateu, de professor d'expressió corporal, perquè vaig fer el taller amb ell.

**I com va arribar a la seva primera direcció, amb l'espectacle infantil *Pluf, el petit fantasma*?**

Jo estava matriculada a interpretació, que és el que realment m'interessava. No hi havia massa persones que volguessin dirigir, d'altra banda. Havia fer alguna assignatura de Direcció Escènica amb el Ricard. De directors hi havia el Josep Costa, jo mateixa, el Joan Maria Gual que, és clar, ja va entrar com si sabés dirigir... En Gual va dirigir *Taller de fantasia*, del Benet i Jornet, on jo hi feia d'actriu. La va dirigir conjuntament amb un director veneçolà, un tal Raoul Siccalona, que va desaparèixer i no se'n va saber res més...

El *Pluf*, de fet, va ser una co-direcció a tres: un noi molt interessant que volia dirigir, l'August Torà, el Jordi Suris i jo. Tant l'un com l'altre no s'han acabat dedicant al teatre, perquè el Torà estudiava Dret i el Suris era filòleg.

A la Companyia Adrià Gual no hi vaig estar mai, perquè tenia una altra feina, d'oficina, tot el dia. Hi havia molt poca gent de l'Escola que també estigués a la Companyia. A la meua promoció vam entrar unes trenta-cinc persones, i vam acabar relativament pocs,

perquè molta gent ho deixava, es pensava que era un altra cosa... Em sembla que vam acabar uns dotze o tretze. Potser era la gent que no tenia res millor a fer, els que participaven als muntatges de la Companyia Adrià Gual. Anaven a l'Escola i es quedaven als assajos. No feien massa papers, es pot dir que només “apareixien” als espectacles. A la *Ronda de Mort a Sinera* del 1975, que es va fer al Teatre Grec per commemorar els deu anys de l'estrena, sí que hi vaig intervenir: el repartiment era una barreja d'alumnes, ex-alumnes, gent de la companyia, gent que ja estava treballant professionalment...

**Vostè, en canvi, no com molt alumnes, sí que va tenir clar des d'un bon començament que es volia dedicar professionalment al teatre...**

En una escola de teatre, i això passa fins i tot avui en dia, aquí i a tot arreu, es necessita humilitat, feina i paciència. I hi ha gent que per això no hi vol passar. És molt fàcil dir “Jo vull fer teatre”, però el que cal després és estar disposat a treballar de valent. Nosaltres vam fer teatre fins i tot a l'escola de la Carme Serrallonga, a l'Isabel de Villena, durant aquesta transició estranya que vam viure. De fet, era un espai molt convenient, aquella escola. En definitiva, el que vull dir és que fer teatre no és sempre fàcil, i que quan arriben les dificultats és quan es veu qui vol dedicar-s'hi realment o qui ho fa com un simple passatemps.

**Si hagués de definir quin era “l'estil de la casa”, o les característiques de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, què diria? Amb comparació amb l'Institut del Teatre de l'època, per exemple.**

Possiblement es diferenciava en tot. Però no ho puc comparar amb l'Institut d'aquella època, perquè jo no hi vaig anar. En la ideologia, en canvi, es diferenciava absolutament, al cent per cent. I en quan a la serietat, perquè hi havia molta gent que ho feia de manera vocacional. I en aquell moment, si tenies una altra feina i no et podies pagar l'Institut, l'EADAG anava molt bé, perquè feies una jornada laboral sencera, i després les classes d'interpretació. Això volia dir que anaves “en sèrio”, perquè era molt dur. Hi havia molts professors que tenien un bagatge cultural impressionant: la Maria Aurèlia Capmany, la Carme Serrallonga, el Ricard Salvat, que s'havia format a Alemanya, la Marina Noreg, el Joan Tena... A mi m'agradava la idea que, en un

moment donat, un grup de gent intel·lectualment molt clara, amb una visió i uns coneixements molt amplis, fossin capaços d'unir-se per crear quelcom que es convertís en un revulsiu en el trist panorama que teníem aquí. Per a mi l'EADAG ho va significar tot. A l'hora de formar-me i a nivell personal. Vaig entrar a l'Escola en una època menys brillant, potser, de com havia estat als seus inicis, però pels que hi vam ser va ser una etapa definitiva, absolutament.

**Què creu que li ha aportat el seu pas per l'EADAG, a l'hora de treballar, de dirigir un espectacle?**

Vaig aprendre tot el que sabia fins el moment que vaig marxar del país i allò m'ha servit per compartir el que vaig aprendre, en altres ambients i països: Suècia, Àfrica, Gran Bretanya... Bàsicament, la manera de treballar, la manera de fer les coses l'aprens amb el tipus de professorat que més ha influït en tu, i això queda i es veu en la teva posterior tasca professional. Per mi l'EADAG va ser molt important, tant a nivell personal com per poder entendre el que passava al país de manera més profunda. A més, servia per despertar les inquietuds a nivell intel·lectual. A l'EADAG podies entrar en contacte amb professors i intel·lectuals que d'altra manera hauria sigut impossible de conèixer. El Manuel Reguera Saumell, per exemple. Ell és autor de novel·la i de teatre, va venir de Cuba a començaments dels anys setanta i va dirigir alguns muntatges. S'havia format amb actors americans que venien de l'Actor's Studio, em sembla que ell mateix hi havia anat. En aquell moment, poder assistir a una classe seva era increïble.

El que vaig aprendre a l'EADAG va ser a treballar "en sèrio", no a fer per fer. No existia la idea de fer teatre perquè socialment és interessant o per passar-s'ho bé. Divertir-se i passar-s'ho bé és una cosa, però si vols que el teatre sigui la teva feina t'hi has de dedicar completament.

Crec que cal valorar l'EADAG pel que va ser: una alternativa, una escola per on va passar una quantitat de gent d'un nivell intel·lectual brutal, i que va formar a bona part dels professors i directors de teatre que hi ha actualment a Catalunya. Crec que hi ha alguns que la volen veure com una anècdota, com una cosa que va passar fa molts anys i punt. Sembla que estigui com de moda no valorar-la, arribant a menysprear-la, fins i tot pels mateixos que hi van anar com a alumnes. Però jo crec que s'ha de valorar la tasca que va fer l'Adrià Gual, és de justícia.



## **Entrevista a Ricard Salvat**

**Primer de tot, i abans de començar, moltes gràcies per accedir a compartir els seus records de l'època de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, que sense cap mena de dubte em seran d'una gran utilitat per a la realització d'aquest treball.**

**La primera pregunta que se m'ocorre és demanar-li el motiu pel qual es va decidir a crear una escola de teatre i no una companyia, veient les seves experiències anteriors amb l'ATE i el "Teatre Viu". El desig de fundar una escola va ser fruit de les circumstàncies que es van donar, o bé es tractava d'un projecte que ja s'havia intentat de portar a terme amb anterioritat?**

La cosa va anar de la següent manera. L'any 1953 és quan iniciem l'ATE (Agrupació de Teatre Experimental). Som un grup de gent que actuem a un nivell pràcticament professional. La primera actuació és l'adaptació de *Solitud*, de Victor Català, al Teatre CAPSA. Arriba un moment en què li proposo a en Miquel Porter d'entrar a l'ATE i ell em diu que té ganes de fer una cosa més experimental: "Per què no fem un grup paral·lel?", em diu. I és així com em proposa de fer un grup de teatre improvisat, el que serà el "Teatre Viu", que tenia tres aspectes: la improvisació sobre temes extrets de novel·les o idees meves, la interpretació de temes donats pel públic i les pantomimes. Aleshores jo me'n vaig anar a estudiar a Alemanya, el curs 1955-1956, i mentre jo em trobava estudiant allà, Miquel Porter va entrar en contacte amb Frederic Roda Pérez — pare de Frederic Roda Fàbregas— i aquest li va oferir un lloc per assajar, dins el Cercle Artístic de Sant Lluc. Quan jo vaig arribar, en acabar el semestre d'hivern a Alemanya, em vaig trobar que allò ja era un fet consumat. A mi no em va agradar gens, perquè jo mai no havia tingut simpaties per aquells senyors. Eren tots gent de la Lliga. En aquella època Convergència i Unió no existia, i ells formaven part de la Lliga, aquell catalanisme conservador, Cambó i tot allò... Eren els que dominaven. A mi això no em va agradar gens, però pel fet de tenir un lloc, de poder assajar i deixar-hi les coses sí que m'anava bé, és clar. Això d'anar sempre "de prestado" no agrada a ningú, aquesta és la veritat. I vaig cedir. I va ser allí mateix on vam crear una mena d'escola de teatre, per a la gent del "Teatre Viu".

**Una escola en el sentit literal del terme, amb les seves matèries i professors diversos? O bé una escola centrada únicament en la pantomima?**

Principalment fèiem classes de pantomima, i classes d'interpretació tradicional també, evidentment. De tant en tant venia algun professor convidat a fer una classe... De fet, jo sempre intento fer venir gent, per donar visions diferents de les coses. I es va crear un clima molt bonic. I vaig veure que era possible crear una escola i ensenyar aquí tot el que jo havia après a Alemanya. Aquesta escola es trobava a la seu de l'ADB, a les golfes. Era el nostre territori. Llavors Frederic Roda Pérez em van invitar a dirigir *Tu i l'hipòcrita*, de Maria Aurèlia Capmany, una obra que cap dels directors de l'ADB no volia muntar. Deien que era una obra molt literària, però de fet la Maria Aurèlia s'havia inspirat en *L'Oeuf*, una obra de teatre de Félicien Marceau. Em van encarregar una cosa difícil per posar-me a prova, una mica com m'ha passat altres vegades, com quan em van proposar dirigir *Edip i Iocasta* al Liceu. Bé, la qüestió és que va ser un gran èxit. En aquell temps l'ADB depenia econòmicament d'una entitat que es deia "L'alegria que torna" (van prendre el nom en homenatge a l'obra de Santiago Rusiñol *L'alegria que passa*). Ells mateixos deien que eren l'aristocràcia de la sang, la intel·ligència, l'art i els diners. Eren gent molt de casa bona (pares de o fills de) i feien un cop a l'any un gran espectacle en un gran teatre. Jo havia vist un espectacle que havia estat apoteòtic per la quantitat de gent que hi sortia, que va ser *L'auca del senyor Esteve*, al Liceu, dirigida per Frederic Roda, el 1956. Posaven un preu molt elevat a les entrades i suposo que també hi havia espectadors que feien donacions, això ja no ho sé. Doncs bé, amb els diners que recaptaven amb aquests espectacles podien mantenir l'ADB durant tot l'any, els tres o quatre espectacles que feien. Les senyores que integraven "L'alegria que torna" eren Montserrat Tayà, Mercè Armengol de Bonet Garí, Victòria Espar..., però les que manaven de veritat eren Mirka Carrasco de Sayé i Regina Tayà de Solà Cañizares. Elles es van fixar en mi, els va agradar molt com va quedar *El burgès gentilhome*, de Molière, que vaig dirigir el 1959. El muntatge el vam representar complet, amb la música de Lully. El vaig fer amb Manuel Cubeles, que era coreògraf. Ens vam entendre molt bé i va quedar un espectacle molt bonic. Els decorats eren de Jordi Palà i Josep Maria Espada, el cartell era de Duffy... tot "a lo grande", vaja. Elles em van proposar si jo volia ser el director de l'ADB, perquè la meua idea des de sempre havia estat que d'allà havia de sortir el Teatre Nacional de Catalunya i que havíem de formar gent professional. La gent que actuava a l'ADB era en general gent molt bona, sobretot la primera nit. La segona ja no se'n recordaven del text, o bé exageraven una mica el paper... Eren d'aquell tipus d'actors que ho donen tot a la primera funció. Però era gent intel·ligent, gent de categoria, amb molta sensibilitat. La majoria d'ells no volien ser

professionals. Allí hi havia la Carlota Soldevila, la Núria Picas (dona del Jordi Sarsanedas), l'esposa del Frederic Roda Pérez (mare del Roda Fàbregas), gent que els agradava molt el teatre i que ho feien molt bé. Doncs a mi se'm va ocórrer un bon dia proposar-los perquè no es dedicaven al teatre de forma professional. Ui, com es van posar els marits... Em van dir que com em podia atrevir a proposar-los una cosa així, que qui es pensaven que eren les seves esposes... Em van donar una lliçó de "modos", vaja. No vam arribar a les mans però gairebé. Jo estic orgullós de la feina que faig, i no entenc que pugui entendre's que és un insult proposar una feina que per a mi és un orgull. Vivíem en dues galàxies oposades. Però, curiosament, la Carlota s'acabaria dedicant al teatre... Hi havia un grup que només actuaven per divertir-se, per passar una bona estona, i un altre que volíem crear una companyia i fer una escola. Era una idea que estava en marxa, es va reunir la Junta, i jo vaig perdre la votació de dirigir l'ADB. Les dues senyores més importants, les que m'havien defensat, em van dir que ho sentien molt, però que havien triat en Frederic Roda perquè ell tenia molts fills i se l'havia d'ajudar. Em van dir: "Tal com estan les coses, el millor que pot fer vostè és anar-se'n". Ho dic perquè, anys després, a La Cuina de l'Institut del Teatre, en un homenatge a Fabià Puigserver, Frederic Roda va dir que jo me n'havia anat a la francesa. Ell, és clar, esperava que jo el contestés davant de tothom. A part d'això va passar una cosa que per a mi va ser molt desagradable. Hi havia una noia que era preciosa, intel·ligent i molt bona actriu, i era una noia que avui en dia seria totalment normal però que en aquell moment semblava que fos una nimfòmana, perquè decidia posar-se al llit amb qui ella volia. Doncs bé, la noia va tenir una relació amb un d'aquells senyors de casa bona, l'esposa enganyada va fer una *scenata*, gran escàndol... i aleshores la Junta de l'ADB van decidir expulsar els dos pecadors. Això ho vaig trobar gravíssim i ja vaig veure que amb un grup de gent com aquella ja no tenia ganes d'estar-m'hi més. Però la cosa encara va ser més greu, perquè al cap de deu dies el marit pecador va tornar a l'ADB, però en canvi a la noia no la van deixar. Va quedar marcada per sempre més per aquella expulsió, i no ha tornat a fer teatre, i això que era la millor de totes. Un dia un promotor de l'ADB em va dir: "Sabem que tu havies tingut relacions amb aquesta noia, i volíem saber si encara hi tens interès, perquè llavors sí que la deixàriem entrar...". Aquí ja vaig veure que aquella gent tenia la moral que li convenia, i aquest moment va coincidir que el Cirici em va proposar de dirigir la secció de Teatre de l'Escola d'Art del FAD, i vaig veure que era la meua oportunitat de deixar l'ADB.

**Alexandre Cirici Pellicer és qui el crida per dirigir la secció de Teatre de l'Escola d'Art del FAD, el que acabaria sent l'EADAG. Com va anar aquest procés? Quina era la seva relació amb Cirici Pellicer?**

En Cirici va crear el Museu d'Art Contemporani i l'Escola d'Art el 1959, i ja en aquell moment em va proposar dirigir la secció de Teatre, el que es convertiria en l'EADAG. Jo el coneixia de l'estudi de disseny Paquita Granados, que estava damunt del Teatre Borràs. Era un lloc on ella acollia una sèrie de pintors, gent d'esquerres, antifranquista, sense feina, com ara Cirici Pellicer, Francesc Vicens, Eduard Alcoi, Rovira Brull o Francesc Rodon. Allà es feien classes d'art de manera informal, sense cobrar ni res. Llavors la gent que estudiàvem art i estàvem tips de les coses que ens explicaven a la Universitat —així com els de Literatura anaven a l'Institut d'Estudis Catalans— anàvem a l'estudi de la Paquita Granados, i allà es feia de tot menys feina. En aquell moment, tot es feia per la causa. Jo tenia molt bona relació amb el Cirici. Per mi era com un déu: havia fet la guerra, pintava, havia fet una pel·lícula de dibuixos animats que es deia *Érase una vez*, que havia anat al Festival de Venècia... No és estrany que una de les primeres obres que vam muntar amb l'ATE fos *El llum d'oli*, una obra seva, que vam representar a la llibreria Pro-Libris. Així doncs, com que ja ens coneixíem, quan ell va crear l'Escola d'Art em va proposar de fer la part d'escenografia o d'art de l'escola que volia fer, amb el model de la Bauhaus. Va ser ell qui ens va donar accés al FAD. I va ser sobretot gràcies a l'Alfons Serrahima (pare de l'Ernest, l'actor), el qual era un home molt liberal, que vam tenir tota mena de facilitats per entrar-hi. I allí s'ensenyava escenografia, figurins... Tots aquells dibuixos i esbossos que jo vaig guardar (ningú pensava que podien tenir un valor històric) i que van publicar-se al llibre *Els artistes plàstics de l'EADAG*. A l'Escola d'Art del FAD s'ensenyava per primera vegada art abstracte als alumnes, cosa que era impensable, en aquella època. La part que a la Bauhaus va fer Oskar Schlemmer era la part que jo havia de portar a terme. Llavors jo ho vaig dir a alguns membres de l'ADB, no a massa, perquè no semblés que m'enduia la seva gent. També li vaig dir al Miquel Porter, i ell va dir que de cap de les maneres. Altres volien venir, però jo no els hi ho vaig permetre. En canvi, la que va dir que sí de seguida va ser l'Aurèlia, cosa que jo no m'hauria imaginat mai. Li vaig dir que ens havíem conegut gràcies al Frederic Roda, i que potser ell es podria sentir malament, però l'Aurèlia em va dir que ella no li devia cap fidelitat, i que la gent de l'ADB tampoc no eren dels seus. Qui sí va venir a ajudar-nos va ser la Núria Picas, la dona del

Sarsanedas, i li van tirar molt en cara. A *El desert dels dies*, la primera obra de la Maria Aurèlia Capmany que vam muntar, la Núria hi feia de protagonista.

**Com era la convivència de l'Escola d'Art, centrada evidentment en les Belles Arts en el sentit tradicional del terme, amb l'EADAG que, si bé era una secció d'aquesta, de seguida va tenir una importància i personalitat pròpia molt marcada?**

Nosaltres compartíem espais, els del Coliseum. Per exemple, l'Aula Gropius i l'Aula Klee eren de l'Escola d'Art, i el títol els va posar el Cirici, això vull que quedi clar. A l'extrem hi havia una sala petita, que era l'aula de dibuix, on dominava el pintor Ricard Arenys. Allí encara hi feien dibuix al natural, i tenia un cert prestigi. Perquè ell exposava, si no m'erro, a la Sala Gaspar, que tenia un o dos pintors comercials, i després feia la jugada dels Miró, Picasso... Doncs bé, aquells pintors ens odiaven a mort, perquè l'art que ensenyàvem nosaltres era a les antípodes del que conreaven ells.

El primer any va anar molt bé perquè teníem l'Aula Gropius i la petita, el que passa és que havíem d'esperar que acabessin els de dibuix, a les nou. I alguna nit, usàvem l'Aula Klee i, si no hi havia classes, anàvem a la part de dalt, a la Cúpula, que és on hi havia el Museu d'Art Contemporani, amb els quadres Ràfols-Casamada, Tàpies, etc... Era allí on feien les exposicions temporals, que canviaven cada mes. Allí assajàvem. I algunes classes, a la tarda si no hi havia ningú, pujàvem a dalt.

Vam començar a mitjans de curs perquè es va produir un canvi de junta al FAD. La cosa anava molt bé, i el Cirici es va pensar que l'alcalde Porcioles i l'Ajuntament els donarien una subvenció i que el Museu podria ampliar la seva col·lecció d'art català contemporani. L'escola d'Art va acabar tancant el 1963 i van enviar tots els fons del museu al Castell de la Geltrú, i allí van estar exposats. Alguns quadres els han recuperat els propis pintors, tot i que no tenien dret a fer-ho... i d'altres estan al Museu Victor Balaguer de Vilanova i la Geltrú. Però m'han dit que només n'hi ha una mínima part exposada, fet que crida venjança divina.

**Així doncs la idea de crear una Escola d'Art va ser d'Alexandre Cirici Pellicer, qui va encarregar a vostè la direcció de l'EADAG.**

Sí, totalment, vull que això quedi molt clar. No em vull atribuir mèrits que no tinc. A L'Hospitalet vaig recuperar la idea del Cirici Pellicer, creant les quatre seccions (Teatre, Música, Plàstica i Cinema). Treballant tots plegats, com a la Bauhaus. És un cicle que em va costar quinze anys d'aconseguir però que finalment es va aconseguir. Allí és on finalitza, per mi, l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual: fent realitat el somni que havia estat del Cirici i que ell m'havia traspassat. Però la idea de la Bauhaus va ser del Cirici. Cal dir les coses tal com són.

**Parlem ara dels fundadors i l'equip pedagògic de l'EADAG. Com va anar conformant-se aquest grup heterogeni de gent, intel·lectuals provinents de camps diversos, per tal de convergir tots en un mateix punt?**

En aquell moment la meua idea va ser que hàviem de fer alguna cosa contra l'Institut del Teatre d'aquella època, i que aquesta Escola s'havia de crear amb gent universitària. És millor ensenyar teatre als professors que no en saben, que intentar fer semblar universitària la gent que no ho és. Manuel Trilla i Joan Salvat, el meu germà, que havia estudiat Escenografia a l'Institut del Teatre, hi van ser des del començament, el que passa és que ells no volien figurar com a fundadors. Carme Serrallonga va ser un dels puntals de l'Escola, que mai serà prou reivindicat, ja que hi va fer una feina importantíssima, pel que fa a l'ensenyament del català oral. Com he llegit en alguna entrevista d'aquest treball, ens estàvem inventant la manera d'ensenyar al mateix temps que ho fèiem. La Carme Serrallonga, per exemple, quan jo viatjava em demanava que li portés llibres d'ortofonia de tot arreu on anava, i com que ella parlava totes les llengües els podia utilitzar per a les seves classes. També va ser molt important la presència del professor Ricard Albert, oncle de la Carme Sansa. El que passa és que el Ricard Albert era un molt bon professor de segon ensenyament, però és clar, comparat amb la Maria Aurèlia o la Carme, no era tan atractiu pels alumnes. Era el típic professor de l'Institut Escola. Ell ensenyava Història de l'Art, i parlava als alumnes de Fídies, Rafael i Picasso. També explicava històries de la guerra, perquè tots érem gent molt de l'altre bàndol. Cal recordar que Carme Serrallonga i Ricard Albert havien creat el Col·legi Isabel de Villena, que era la continuïtat de l'Institut Escola, la versió catalana de la Institución Libre de Enseñanza. Aquell model d'educació, laic i progressista, tota l'educació d'esquerres encara no l'ha superat. Al Col·legi Isabel de Villena hi vaig anar a parar perquè em va contractar la Carme, i allí hi vaig aprendre molt. L'Aurèlia, que jo

havia conegut quan vaig dirigir *Tu i l'hipòcrita*, hi donava classes de Literatura. És així com vaig anar coneixent tota la gent que formaria part de l'equip pedagògic de l'EADAG, i vaig anar procurant que tots s'interessessin pel teatre.

**És interessant —i no deixa de ser sorprenent, al mateix temps— la presència en aquest equip pedagògic del Dr. Joan Obiols, amb qui vostè ja havia treballat a l'època del “Teatre Viu” fent les sessions de psicodrama amb els actors i els pacients de la secció de Psiquiatria de l'Hospital Clínic. Parli'm d'aquesta experiència i de la feina que realitzava el Dr. Obiols a l'EADAG.**

A l'Hospital Clínic només hi anava jo, amb algun dels actors del “Teatre Viu”. D'aquí va néixer una relació molt bona amb el Dr. Obiols, ja que aquest tipus d'experiències marquen molt. És com quan, anys més tard, vam anar a treballar a la presó, són experiències que no s'obliden, i creen uns vincles molt forts amb la gent amb qui treballes. A l'Hospital Clínic hi vam estar anant durant dos anys, i finalment ho vaig haver de deixar perquè ja no m'hi veia més amb cor. Eren unes històries molt dures. El Dr. Obiols era l'ajudant d'un gran catedràtic de Psiquiatria. Ell encara no era catedràtic, en aquella època. I quan jo li vaig demanar, com si diguéssim, que em tornés el favor i vingués a fer classes a l'EADAG, ell em va dir que sí de seguida.

**Les classes del Dr. Joan Obiols eren de caire pràctic, per exemple realitzant psicodrama, o eren més aviat de tipus teòric?**

El Dr. Joan Obiols feia l'assignatura anomenada “Psicologia de l'actor”. Explicava psicologia als alumnes perquè entenguessin millor els personatges que havien d'interpretar. Per exemple, agafava una escena de *Romeu i Julieta* i n'analitzava els diàlegs i les reaccions, els sentiments que es podien deduir de cada frase... Al cap dels anys, quan el Dr. Obiols ja no va poder seguir venint a l'Escola, vam acabar contractant un psicoanalista (el Dr. Freixas), que ens donava informes dels actors, i també fèiem una mica de psicodrama. El Dr. Obiols va ser molt generós amb mi, mai no va cobrar res, com la majoria dels altres professors. La majoria no cobrava. L'Aurèlia per exemple sí, perquè ella ho necessitava més, però la Carme mai no va cobrar res, el Ricard Albert, el Manuel Trilla i el Joan Salvat tampoc. Els altres sí, els professors que contractàvem esporàdicament intentàvem que cobressin. Hi havia també una professora, una ballarina

rusa que es deia Marina Noreg, que va ser fonamental per a l'EADAG. És una història molt llarga, que ara no convé explicar, però de Rússia va anar a parar a Barcelona i d'aquí a fer de professora de dansa i moviment. Era molt bona, feia classes de moviment tipus Meierhold, i una mica de ballet aplicat al teatre. Ella va ser un dels grans puntals de l'Escola, i va estar sempre amb nosaltres. Menys a L'Hospitalet, que ja no hi va ser per motius de salut.

També molt aviat Margarita Lozano es va incorporar a l'Escola. Va venir primer com a alumna, i ens va dir que es quedaria a fer "*lo que quisiéramos*". Va participar a diversos muntatges i tallers, sobretot dirigits per mi.

I encara hi va haver una actriu professional, casada amb un d'aquells nois rics de l'ADB, que tenia un molt bon castellà, que durant els primers anys va donar classes de dicció castellana. Es deia Carolina Jiménez, havia fet algunes pel·lícules, era una dona molt agradable. Però no encaixava en l'ambient de l'Escola, perquè ella ens trobava massa catalanistes i tot plegat massa d'esquerres.

**De les tres branques que oferia l'Escola als seus alumnes —Interpretació, Direcció i Investigació— sembla ser que aquesta tercera no va acabar de tenir l'èxit que s'havia pensat en un primer moment. A què creu que va ser degut?**

La branca d'Investigació no va tenir gaire èxit, és veritat. Algun any s'hi van matricular alguns alumnes, però bàsicament eren els de direcció, que feien alguna assignatura com a complement teòric.

Crec que en aquell moment tampoc no hi havia gaire sortides en aquest camp. Fèiem crítiques, comentaris, anàlisis de textos, on l'Aurèlia hi ajudava molt. Però va acabar sent un complement de direcció. O potser no teníem prou personal per fer-ho.

**Pel que fa a la relació de l'EADAG amb l'entitat que l'acollia, el Foment de les Arts Decoratives, es pot parlar d'etapes? O bé només n'hi ha dues: la que les relacions eren bones i la que van deixar de ser-ho?**

Efectivament, només hi ha dues etapes. Hi ha l'etapa de la Cúpula, que era una situació de privilegi. Els últims anys alguns creien que havíem agafat massa protagonisme, i volien que seguíssim apareixent com la "Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual del FAD", fins que el 1969 va entrar un nou president, Antoni de Moragas, que era arquitecte. Ell



va decidir que la Cúpula era massa petita i que s'havia de llogar un nou local, un local que era molt poc avinent. I a nosaltres ens van donar un magatzem a un racó, on ni hi cabíem. I ja des d'un bon començament, els veïns es queixaven perquè fèiem soroll, a la nit havíem d'anar en compte en sortir... Fins que un bon dia es van reunir, perquè jo em vaig oposar completament a la sortida, i ens van dir una contraveritat: que la família Balaña volia convertir el Cinema Coliseum en un casino. Fa poc vaig parlar amb la filla dels Balaña i em va dir que no en sabia res, que ja ho preguntaria. A nosaltres ens van dir que hi volien obrir un restaurant de luxe i un casino, ja que en aquella època es començaven a donar llicències.

Total, que l'excusa va ser aquesta i van acabar amb el grup musical i amb les sessions de cinema del Lasa, que feia moltes classes —i que amb Alfons Garcia Seguí, Arnau Olivari i Jordi Cadena, passarien a portar la secció de Cinema a L'Escola d'Estudis Artístics de L'Hospitalet.

Segons el que em van explicar, un bon dia de 1974 es van reunir, no al FAD, sinó al domicili privat de Daniel Giralt-Miracle, una mínima part dels socis —no sé si hi havia quòrum— i ens van enviar una carta dient que ens treien del local del carrer Brusi. Això era al juliol, i ens ho haurien d'haver dit amb un any d'antelació. Llavors va ser quan l'Escola es va traslladar a l'Escola Pippo, que dirigia la meva germana, on vam estar un any. Fins que un pediatre, Joan Miró, que entrava en política a L'Hospitalet, ja que tots volíem pensar que Franco aviat s'acabaria, em va facilitar la creació de l'Escola d'Estudis Artístics de L'Hospitalet. Aquella gran meravella, on tothom volia fer la revolució cada dia, però l'únic que donava la cara era jo.

Amb el temps em vaig assabentar que el president del FAD, Antoni de Moragas, era l'arquitecte que havia construït la casa del carrer Brusi i per això ens havia fet canviar de seu, perquè no hi havia manera que pogués vendre aquells baixos. Això m'ho van dir uns arquitectes amics meus. Ell deia que havíem de sortir obligatòriament de la Cúpula, i l'excusa era que el senyor Balaña hi volia fer un casino. Això havia de ser el setembre del 1973 i encara ara no s'ha fet. Ara la Cúpula és un estudi de televisió, hi fan espots i coses per a la televisió.

**Com és evident, el règim franquista no veia amb bons ulls que es produís teatre en català i, llevat d'algunes excepcions de caràcter folklòric, obligava a que totes les funcions fossin d'autors castellans, o bé traduccions en castellà. Quin era el criteri, si és que n'hi havia algun, per a representar una obra en català o castellà? A l'hora**

**de representar Shakespeare, per exemple: com és que es van fer uns *Trabajos de amor perdidos* en castellà i *El mercader de Venècia* en català?**

En els primers anys encara no et deixaven fer moltes traduccions en català. Va ser amb el pas dels anys, el 1963, el 1964... que cada cop van anar deixant que s'utilitzés més el català. Aquí hi va ajudar molt l'ADB, perquè primer només donaven permís per a fer la funció en català una sola nit. A partir de 1963 ja ens van començar a donar permisos, com va ser el cas de *El mercader de Venècia*. Cal dir que, una mica per guanyar-nos la vida, també ho volíem fer en castellà, però s'havia de fer bé. I la Carme Serrallonga, malgrat que era catalanista, va acabar ensenyant dicció castellana per als espectacles *20 años* i *Veinticinco años de poesía española*.

**La seva relació professional amb Maria Aurèlia Capmany va estar lligada a l'EADAG, on ella va ser-hi des del primer moment. Quina va ser la causa que ella acabés deixant l'Escola?**

Va arribar un moment que la Maria Aurèlia va decidir que volia dedicar-se només a escriure, perquè donar classes és molt esclau. El 1967 va dirigir *Antígona 66* de Josep Maria Muñoz Pujol, que va ser un gran èxit, després Jaume Vidal Alcover, el seu marit, va venir a l'Escola, on també va fer algunes classes. Recordo que vaig convidar el Jaume a viatjar amb la Companyia a Nancy i va ser molt feliç. En aquell moment era molt difícil sortir a Europa. Era molt car i molt difícil. Pel que fa a l'Aurèlia, era normal que cadascú volgués fer la seva. D'altra banda, no podíem mantenir tota la gent. No hi havia prou diners per mantenir tants espectacles. I molt aviat el Codina va muntar la Cova del Drac i ella hi va anar perquè li convenia, no la comprometia tant. *El mercader de Venècia* va ser un espectacle duríssim. Després de fer-lo ja no va voler dirigir res més. També va fer d'actriu a alguna pel·lícula, una amb Miguel Picazo, amb un títol molt literari, i encara va venir a Madrid, on va intervenir a *Misterio de dolor*, d'Adrià Gual, on va fer la protagonista i a *El adefesio*, de Rafael Alberti, on estava esplèndida. A Madrid el *Misterio* no els va agradar gaire, però la van respectar. En canvi, a París els va agradar moltíssim. La Carme Serrallonga li feia una mica de mare, i li deia que ja no li tocava fer d'actriu, que això era una cosa dels joves. La renyava una mica. Després de com el públic va rebre l'espectacle a Madrid no el vaig voler fer a Barcelona, perquè no la vaig voler substituir. Sigui pel que sigui, ella es va anar allunyant de l'Escola. Tot

això va coincidir amb la independització lògica del Codina amb la Cova del Drac, i la independització del Montanyès amb el Grup d'Horta, que va prendre el Jaume Vidal com a dramaturg de la Companyia, i ella se'n va anar amb ell. També va passar una cosa no gaire agradable, que és que, quan jo era a fora, els espectacles tendien a valorar només un grup d'actors i no un altre. I llavors un bon dia uns quants alumnes em van donar un ultimàtum i em van dir que o això canviava o marxaven tots en bloc. Jo els vaig dir que els favoritismes no anaven amb mi. Potser també hi va contribuir això.

**I amb la marxa de Maria Aurèlia Capmany, va arribar Manuel Reguera Saumell, un dramaturg cubà que abandonava L'Havana. Com va ser la incorporació de Reguera a la vida de l'EADAG?**

Ell no va arribar a estar mai a la Cúpula, va venir quan ja érem al carrer Brusi. Quan vaig anar a Cuba el 1969 em van parlar molt de Reguera Saumell i em vaig dedicar a llegir les seves obres. En un moment donat ell va decidir deixar Cuba, per una sèrie de raons que no cal explicar. Van ser molt cruels amb ell i va decidir deixar el país. Ell és un gran arquitecte i un gran autor de teatre, llavors els meus amics de Cuba em van demanar si el podia ajudar. Ell havia treballat amb els grans directors soviètics que havien passat per L'Havana, i també amb el director txec Otomar Krejča. I es va convertir en el que havia estat l'Aurèlia, una mica la meua mà dreta. I suposo que també va anar a L'Hospitalet. Amb això tothom és molt injust, perquè és un període que ningú vol explicar. Només expliquen fins el 1966, que és quan van marxar en Josep Anton Codina, en Josep Montanyès, en Fabià Puigserver i en Francesc Nel·lo. Que, per cert, em fa molta gràcia com explica la seva marxa de l'Escola, aquella "criaturada" de Tortosa, com si hagués sigut una cosa de nens...

L'època del Reguera és l'època d'alumnes com ara Pep Munné, Teresa Devant, Josep Costa... gent que ha fet més carrera que els altres, i sense tanta ajuda com els altres. O un tal Roger Ruiz, que va fer algunes coses molt importants i després se'n va cansar... Vam anar a Madrid, vam fer un cicle de teatre cubà, vam estrenar dues o tres obres del Manuel Reguera... Però en aquell moment ja no tocava parlar de nosaltres. I això no vol dir que no es fes molt bona feina. Crec que va ser una de les millors èpoques de l'EADAG, tant com la primera. És quan Josep Palau i Fabre dirigeix *Mots de ritual per a Electra*, quan fem *La casa vieja* d'Abelardo Estorino, una altra obra que no recordem

si es va arribar a estrenar o no del Manuel Reguera Saumell (*Otra historia de las revoluciones celestes, según Copérnico*).

**A mode de conclusió o epíleg: Ja sé que fa de mal dir, tractant-se de l'Escola que vostè mateix va fundar i dirigir durant tota la seva trajectòria, però quina creu vostè que va ser l'aportació principal de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual al panorama del teatre català de la dècada dels anys seixanta i setanta?**

Si jo t'ho dic quedarà poc fi, però evidentment vam renovar el panorama de la pedagogia teatral en 180 graus. Passar del model de l'Aurora Bautista de *Locura de amor* a la modernitat. Crec que cal recordar que mai no es parla que nosaltres fèiem classes i espectacles de pantomima, que vam deixar de fer quan van aparèixer Els Joglars. Però havíem fet quantitat d'espectacles de pantomima i de gest, creant una petita escola, però el que passa és que jo tampoc en sabia tant. M'ajudava la Marina Noreg, en Joan Tena, una alumna de la Marina de la qual no recordo el nom... També eren molt importants les classes de música amb Mestres Quadreny i Manuel Valls, i un pianista molt bo, Josep Cercós. Més endavant va donar classes d'escenografia l'Avel·lí Artís Gener, quan el meu germà, Joan Salvat, es va cansar una mica, perquè clar, tenia altres feines. Al començament de l'Escola els professors d'Escenografia eren en Ràfols-Casamada i la Maria Girona que, és clar, no en sabien gaire, perquè ells eren pintors i no escenògrafs. L'Avel·lí Artís, en canvi, sí que era escenògraf, perquè havia estudiat amb els mestres dels anys trenta, i va fer unes classes molt maques i divertides. Imagina't quin professorat...

**I l'experiència de l'Escola d'Estudis Artístics de L'Hospitalet, com la considera? Com la culminació del projecte de fer una escola amb el model de la Bauhaus, o com la fi inevitable de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual?**

La idea original de l'Alexandre Cirici Pellicer va ser la de crear una mena de Bauhaus a la catalana, i crec que al final a L'Hospitalet ho vam acabar aconseguint.

A L'Hospitalet teníem una casa sencera amb teatre propi, amb la possibilitat de fer teatre a l'aire lliure a la plaça, que és on vam estrenar *Salvat-Papasseit*. *L'avantguarda dels anys 20 / Salvat-Papasseit i la seva època*. L'Escola d'Estudis Artístics va estar en funcionament fins que va ser massa cara de mantenir. Quatre seccions, amb tres cursos a

cada secció... al primer any era una cosa, però al cap de tres els alumnes s'havien multiplicat. L'Agustí Villaronga, el director de la pel·lícula *El mar*, basada en la novel·la de Blai Bonet, va ser alumne allí. A mi em fa molta gràcia que els professors que a l'Escola d'Estudis Artístics volien fer la revolució cada dia ara són els qui treballen a la Universitat Pompeu Fabra. Aquests eren els més revolucionaris, i ara quan els veig em moro de riure.

Els alumnes de l'Escola d'Estudis Artístics de L'Hospitalet eren fonamentalment gent de Barcelona, ja que l'escola estava situada al llindar, a la Plaça dels Avis. Només calia entrar a L'Hospitalet i caminar set minuts. La Carme Serrallonga va passar a dirigir la secció de Teatre, va estar amb mi fins al final, fins que va morir, va estar a tot arreu. Cosa que a l'Aurèlia li sentava molt malament. Estava molt gelosa, no entenia com ens enteníem tan bé, aquesta cosa de lluita de dones... Però què hi farem...

## CONCLUSIONS

### **Importància de l'EADAG a nivell pedagògic**

Com hem pogut comprovar al llarg d'aquest treball, l'EADAG va suposar una novetat en molts aspectes de la pedagogia teatral d'aquest país. L'EADAG va ser la primera escola de teatre a Espanya en impartir lliçons d'interpretació segons el model de Bertolt Brecht. De la mateixa manera, s'ensenyaven tècniques d'Stanislavski, de la *Commedia dell'Arte* i es va arribar fins a les tècniques de Grotowski, en una demostració que l'Escola evolucionava i s'adaptava als nous llenguatges. Així doncs, es va tractar la interpretació psicologista, l'objectivista i l'orgànica. A l'EADAG també va tenir una importància cabdal l'element del mim i la pantomima, ja que des de l'època del "Teatre Viu", a l'ADB, Ricard Salvat havia estudiat i posat a la pràctica les tècniques del teatre sense paraules i la gestualitat del cos. Professors com ara Marina Noreg, Albert Boadella, Julio Castronuovo o el propi Salvat, van ensenyar l'art de la pantomima als actors, que tants bons resultats donaria a dues de les obres cabdals de l'Escola: *Primera història d'Esther* (1962) i *Ronda de Mort a Sinera* (1965). Igualment, l'EADAG, com a secció d'Arts Escèniques de l'Escola d'Art del FAD, va suposar la contribució teatral a l'intent de creació d'una "Escola d'Art Total", idea que va tenir Alexandre Cirici Pellicer basant-se en el model de la Bauhaus de Weimar. La pròpia EADAG intentava que els seus alumnes no es formessin tan sols en l'àmbit del teatre, sinó que els donava nocions, tan generals com especialitzades, de música, arts plàstiques, dansa, cinema, etc. No només s'impartia un ensenyament multidisciplinari i transversal, sinó que, a més, es combinava la vessant teòrica (amb professors de nivell universitari com Ricard Salvat, Ricard Albert, Maria Aurèlia Capmany o Carme Serrallonga) amb la vessant pràctica, mitjançant la realització de múltiples tallers o *workshops*, seguint el model de Piscator, on l'alumne participava, progressivament, en totes les tasques de les que es componia la nòmina teatral.

L'Escola oferia tres branques d'especialització (Interpretació, Direcció i Investigació), considerant el fet teatral com un tot format de tres branques principals. Tan important era el fet escènic en si mateix, com la reflexió, teòrica i crítica, que se'n desprenia. L'EADAG era una Escola que volia fer el teatre del seu temps, un teatre que servís com a document d'una època, i que mostrés la sensibilitat artística i cultural del nostre país.

### **Creació d'un repertori: autors catalans i internacionals**

L'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual es va caracteritzar per programar, i en moltes ocasions estrenar, una sèrie d'autors que van passar a formar part del repertori, si més no, de l'EADAG, i posteriorment de les cartelleres comercials de Barcelona. Però si dos noms van estar lligats a la trajectòria de l'Escola, aquests van ser els de Bertolt Brecht i Salvador Espriu. Brecht ho va ser més com a guia ideològic i estètic que com a dramaturg, ja que si bé l'escola va representar, en els seus tallers, alguns textos i fragments poètics de Brecht, va ser la Companyia Adrià Gual qui va estrenar dos espectacles seus: *La bona persona de Sezuan* (1966) i *Un home és un home* (1970). Tot i així, la presència de Bertolt Brecht, de qui Salvat era i és un dels especialistes de tot l'estat espanyol, era constant, visible i desitjada. L'altre nom indispensable era el de Salvador Espriu, que gràcies a l'EADAG va entrar a formar part del repertori nacional (i el Teatre Nacional de Catalunya va haver d'esperar fins el 2007 per estrenar *Primera història d'Esther*, això sí, a la Sala Petita). *Primera història d'Esther* (1962), *Antígona* i *La gent de Sinera* (1963), i *Ronda de Mort a Sinera* (1965), evidencien la tasca portada a terme per l'Escola a l'hora de posar en escena (en el cas de *Antígona* i *Primera història d'Esther*) el teatre de l'autor, o bé el fet de crear un espectacle teatral a partir dels seus textos poètics de diverses procedències (en el cas de *La gent de Sinera* i *Ronda de Mort a Sinera*).

Les estrenes de textos de Maria Aurèlia Capmany, Manuel de Pedrolo, Joan Brossa, Llorenç Villalonga, Josep Palau i Fabre o Ricard Salvat van suposar la incorporació dels autors catalans vius en el repertori teatral de l'EADAG. Els autors castellans també van ser fortament presents a l'Escola: els clàssics castellans com Lope de Vega i Lope de Rueda, representants de la Generació del 27 com Federico García Lorca i Rafael Alberti, o d'altres de la Generació del 98, com Miguel de Unamuno. També cal destacar la presència dels autors realistes, o denominada Generació realista, amb noms com els d'Alfonso Sastre o Ramon Gil Novales. I de l'àmbit internacional, l'Escola va posar en escena des de clàssics grecs com Sòfocles o Eurípides, passant per autors com William Shakespeare, George Bernard Shaw, Anton Txèkhov, Georg Büchner, Friedrich Hölderlin, Luigi Pirandello, Eugene Ionesco, fins arribar a Peter Handke i a tres autors cubans (Abelardo Estorino, Nicolás Dorr i Manuel Reguera Saumell), estrenats per primer cop a l'estat espanyol. En definitiva, l'EADAG va conrear una riquíssima varietat d'autors i d'estils per definir el que havia de ser el repertori d'un futur Teatre Nacional de Catalunya.

### **Un nou llenguatge de posada en escena: el realisme èpic.**

Una de les obsessions de Ricard Salvat va ser que l'Escola i, posteriorment, la Companyia Adrià Gual, trobés un nou llenguatge de posada en escena, que es pogués convertir en el propi de Catalunya. Si els grecs tenen la tragèdia, els italians la *Commedia dell'Arte*, els anglesos el teatre elisabetià i els alemanys el teatre èpic... quin era el teatre propi de la cultura catalana? El que era evident és que el punt de partida de Salvat i dels muntatges de l'Escola va ser Bertolt Brecht i les posades en escena d'Erwin Piscator al Berlín d'entreguerres, els *living newspapers*, el realisme èpic i la "Nova Objectivitat" en l'àmbit pictòric. Es tractava de fer un teatre realista —la situació social i política del país així ho requeria— però calia ser molt curosos de no caure en el sainet, la caricatura o el simple teatre d'evasió. Calia construir un teatre que formés la pròpia imatge cultural del país, mostrant totes les cares de la literatura, l'art, la música, la pintura, etc. És a dir, la imatge que Catalunya podia oferir al món. *Vent de garbí i una mica de por* (1965), de Maria Aurèlia Capmany, responia perfectament al tipus de teatre que es proposava fer l'EADAG: un teatre realista, històric, que servís de document d'un temps i d'un país i que, al mateix temps, tingués un discurs crític al darrere. El treball de posada en escena de textos poètics, o no escrits originalment pensant en el llenguatge teatral, va possibilitat a l'EADAG l'experimentació amb un nou tipus de llenguatge escènic, que partia del text escrit per convertir-lo en visible. El muntatge de *La pell de brau* (1960), sobre el llibre de poemes de Salvador Espriu, va ser una carta de presentació en societat, un "muntatge èpic" que defugia de tot sentimentalisme o artificiositat, que evitava en tot moment l'element esteticista i espectacular en favor del text i la seva càrrega poètica i, sobretot, ideològica. Això va permetre l'aparició d'un teatre poètic d'arrel catalana i la transformació de Salvador Espriu, de poeta a creador teatral. El treball de dramaturg, en el sentit alemany del terme, que Ricard Salvat va portar a terme en la creació de l'espectacle *Ronda de Mort a Sinera*, va elevar automàticament a Salvador Espriu a autor nacional, imatge d'un poble i d'una llengua.



### **El model de l'EADAG i la (possible) continuació d'aquest model**

L'EADAG va morir definitivament el 1974, quan la Junta del FAD va decidir el tancament irrevocable del seu local i el cessament de la seva activitat pedagògica. L'Escola d'Estudis Artístics de L'Hospitalet (EEA) va ser una mena de segona part o culminació, igualment frustrada, del projecte original de l'EADAG. Un cop l'Escola ha desaparegut: quin és el referent actual, a nivell pedagògic, que pugui considerar-se deutor o continuador de la tasca iniciada per l'EADAG? L'Institut del Teatre, que des de 1986 és un centre adscrit a la Universitat Autònoma de Barcelona, amb les diverses titulacions que ofereix avalades com a diplomatura, pot ser considerat d'alguna manera deutor, en algun aspecte, de l'esperit de l'EADAG? Sembla que, òbviament, en quan a l'oferta d'ensenyament i la qualitat de les seves instal·lacions tècniques, l'Institut no té comparació possible amb cap de les escoles privades de teatre actuals de Barcelona, però en el terreny de les assignatures teòriques: els seus professors tenen el nivell universitari i l'experiència suficient? Pel que fa a l'activitat pràctica dels alumnes, a través dels tallers que es realitzen al llarg de l'any: hi ha un espai dedicat a la investigació? Es permet l'experimentació als aprenents de directors, amb una dedicació de suficient temps i mitjans, per tal que puguin trobar el llenguatge més adient per a la seva pròpia sensibilitat? En el repertori de les obres representades, any rere any, hi ha uns desajustaments terribles entre l'absència de "clàssics", en el sentit original del terme, ja siguin els tràgics grecs, els elisabetians anglesos, els romàntics alemanys o els autors castellans de El Siglo de Oro, i la proliferació d'autors contemporani d'àmbit internacional (Sarah Kane, Martin Crimp i succedanis) que, certament, donen una imatge de modernitat i un cert to *cool* als programes de mà dels tallers, però creiem que deixen els alumnes orfes de gran part de la tradició teatral, base de tota dramaturgia contemporània. I cal parlar de la importància de la dicció, tan catalana com castellana? Els alumnes de l'Insitut no estudien dicció castellana, (de fet, era una assignatura optativa, fa uns quants anys, però actualment ni es contempla el seu estudi) quan el tant per cent d'alumnes que acabin dedicant-se professionalment a la interpretació hauran de treballar, segurament, en castellà en moltes ocasions. I el català que sorgeix de l'Institut, és el català que volem per al nostre teatre? La dicció estandarditzada, barcelonina i neutra (pròpia d'un Telenotícies de TV3) és representativa de la varietat dels dialectes catalans? Un estudiant valencià que estudiï a l'Institut està obligat a aprendre a recitar els textos en català central (per tal que a les telenovel·les de sobretaula de TV3 tots "sonin" igual), però en canvi a un alumne qualsevol no se li ensenya mai la dicció

valenciana o balear, per exemple. Quin és l'objectiu de l'ensenyament de la dicció catalana a l'Institut del Teatre? Ensenyar a parlar el català, o ensenyar a parlar el dialecte barceloní (tant li fa si sona xava, els directors joves no es fixen en aquests detalls)?

Les escoles privades de teatre a Barcelona són múltiples i variades, més centrades en la interpretació teatral o la cinematogràfica, especialitzades en el teatre musical o el teatre de gest, seguint les tècniques de Jacques Lecoq o Pina Bausch... però n'hi ha una que pugui comparar-se, en ambició de projecte pedagògic i amplitud de mires, amb la tasca portada a terme per l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual durant gairebé quinze anys?

Moltes preguntes que busquen resposta. Potser l'EADAG va aparèixer en un temps i en un país on encara es creia possible la revolució, des de la base, des de l'ensenyament, tots units fent pinya... Potser es va tractar tan sols d'un miratge, un oasi enmig del desert dels anys foscos de la dictadura, i en l'actualitat seria impossible que es tornés a repetir una experiència així, en la nostra societat actual, cínica, descreguda, superficial i saturada d'informació per totes bandes.

De totes maneres, aquí resta la història (certament incompleta, mal explicada i poc profunda) de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual i la seva època. La meva intenció era aquesta: donar una visió general del que va significar l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual en un temps i un país tan concrets com la Catalunya dels anys seixanta. Tant de bo aquest sigui el primer estudi d'una llarga sèrie de treballs teòrics que permetin donar una visió àmplia, crítica i completa d'un dels períodes artístics i històrics més fascinants dels darrers temps del nostre petit, estrany i esquizofrènic país.

## BIBLIOGRAFIA

### Libres

- BRECHT, Bertolt: *Formalisme i realisme*. Edicions 62, Barcelona, 1971.
- BRECHT, Bertolt: *Escritos sobre teatro (selección de Jorge Hacker)*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1983.
- BRECHT, Bertolt: *Petit organon pour le théâtre, suivi de Additifs au Petit Organon*. L'Arche, París, 1970.
- BRECHT, Bertolt: *Teatre*. Edicions 62, Barcelona, 1988.
- BUESO, A.; CODINA, J. A.; ABELLAN, J.: *Els artistes plàstics de l'EADAG*. Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, Barcelona 2003.
- CASTELLET, Josep Maria (ed.): *Veinte años de poesía española*. Barcelona: Edicions 62, 1960.
- COCA, Jordi: *L'ADB, intent de Teatre Nacional Català (1955-1963)*. Edicions 62 / Institut del Teatre, Barcelona, 1978.
- CORNAGO BERNAL, Oscar: *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*. Visor Libros, Madrid, 1999: parla de l'Èdip, rei de Pere Planella-EADAG; també a *Primer Acto*, núm. 122 (juliol 1970), p.23 (article Planella) i a *Yorick* núm. 28 (feb-març 1970), article Gonzalo Pérez de Olaguer...
- CURET, Francesc: *Història del Teatre Català*. Enciclopèdia Catalana Aedos, 1967.
- DE MARINIS, Marco: *El nuevo teatro, 1847-1970*. Paidós, Barcelona, 1988.
- D.D.A.A.: *FAD. Dels bells oficis al disseny actual*. Caixa de Barcelona, Barcelona 1981.
- D.D. A.A.: *Brecht en España. Actas del Encuentro Internacional Brecht. Edición al cuidado de Alberto Fernández Torres*. Diputación de Sevilla, Sevilla, 1999.
- D.D. A.A.: *Ricard Salvat i la seva època*. (Catàleg de l'exposició que tingué lloc al Palau de la Virreina, del 10 de juliol al 12 d'octubre de 2003). Institut de Cultura, Barcelona 2003.
- DESUCHÉ, Jacques: *La técnica teatral de Bertolt Brecht*. Oikos-Tau, Vilassar de Mar, 1968.
- ESPRIU, Salvador: *La pell de brau*. Edicions 62, Barcelona, 1995.
- ESPRIU, Salvador: *Ronda de Mort a Sinera. Adaptació teatral de Ricard Salvat sobre textos de Salvador Espriu*. Barrigòtic, Barcelona, 1966.

FÀBREGAS, Xavier: *De l'off Barcelona a l'acció comarcal. Dos anys de teatre català (1967-1968)*. Edicions 62 / Institut del Teatre, Barcelona, 1976.

FÀBREGAS, Xavier: *Teatre en viu 1969-1972*. Edicions 62 / Institut del Teatre, Barcelona, 1987.

FÀBREGAS, Xavier: *Teatre en viu 1973-1976*. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Barcelona, 1990.

FÀBREGAS, Xavier: *Aproximació a la Història del Teatre Català Modern*. Curial, Barcelona, 1972.

GARCIA FERRER, Josep M. i ROM, Martí: *Ricard Salvat*. Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1998.

GRAELLS, Guillem-Jordi. BUESO, Antoni: *Fabià Puigserver*. Diputació de Barcelona, Fundació Teatre Lliure, Barcelona, 1996.

GRAELLS, Guillem-Jordi: *L'Institut del Teatre. 1913-1988. Història gràfica*. Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, Barcelona 1990.

ISASI ANGULO, Amando Carlos: *Diálogos del teatro español de la posguerra*. Editorial Ayuso, Madrid 1974: pàg 463, entrevista a Ricard Salvat.

MAINAR, Josep; CORREDOR MATHEOS, Joseph. *FAD 80 anys. Dels bells oficis al disseny actual* Editorial Blume, Barcelona 1984, P. 61.

MUNSÓ CABÚS, Joan: *Els cinemes de Barcelona*. Proa, Barcelona, 1995.

OLIVA, César: *Teatro español del siglo XX*. Síntesis DL, Madrid, 2002.

ORDUÑA, Javier: *El teatre alemany contemporani a l'estat espanyol fins el 1975*. Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, Barcelona, 1988.

PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo: *Teatre independent a Catalunya*. Editorial Bruguera, Barcelona, 1970.

PISCATOR, Erwin: *El Teatro político y otros materiales / Erwin Piscator prólogo de Alfonso Sastre edición y apéndices César de Vicente Hernando [traducción: Salvador Vila]*. Hiru DL, Hondarribia, 2001.

SALA VALLDAURA, Josep Maria: *Història del Teatre a Catalunya*. Pagès Editors, Eumo Editorial, Lleida, 2006.

SALVAT, Ricard: *La creació del llenguatge de la posada en escena a Catalunya en el context internacional de finals del segle XIX i la primeria del XX*, Discurs d'ingrés de l'Acadèmic Electe Il·lm. Sr. Dr. Ricard Salvat i Ferré, llegit a la sala d'Actes de l'Acadèmia el dia 21 d'abril de 2004, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, 2004.

SALVAT, Ricard: *Mort d'home. Els espies; Sis pantomimes: Allí on creix la flor alba roja; Nívols espessos sobre la frontera; L'Aire daurat; El Mal; Demà m'aixecaré; El Vell, la nena i la font*. Raixa, Palma de Mallorca, 1963.

SALVAT, Ricard: *Quan el temps es fa espai*. Institut del Teatre, Diputació de Barcelona.

SALVAT, Ricard: *Teatre contemporani*. Edicions 62, Barcelona, 1966.

SALVAT, Ricard: *Els meus muntatges teatrals*. Edicions 62, Barcelona, 1971.

SALVAT, Ricard: *El teatro moderno*. Edicions 62, Barcelona, 1981.

SALVAT, Ricard: *Escrits per al teatre*. Pròlegs i ponències de Ricard Salvat a cura de Maria-Josep Ragué i Arias. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Barcelona, 1990.

### **Articles i publicacions**

*Assaig de Teatre*, núm. 15, març 1999: "Homenatge a Carme Serrallonga".

*Assaig de Teatre*, núm. 37, juny 2004: "Jornades de teatre independent".

"Brecht en España", dins de *Primer acto, n°64, 1965*. - Fragments d'obres de diferents autors: El Círculo de tiza / Li Hsing-Tao. El Círculo de tiza caucasià / Bertold Brecht. El Círculo de tiza de Cartagena / José María Rodríguez Méndez. El Circulito de tiza madrileño / Alfonso Sastre.

*Escola d'Estudis Artístics 1975-1978*, L'Hospitalet, Fundació La Caixa de pensions.

*Paseo por el Teatro Catalán. Entre dos congresos: 1929/1985*, Cuadernos *El público*, Centro de Documentación Teatral, Madrid 1985.

*Contemporary Catalant Theatre: an introduction (edited by David George and John London)*. The anglo-catalan society, 1996. Capítol 1: "Catalan theatrical life 1939-1993: The Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual and Comitted Theatre", P. 24-27.

*Yorick*, número 10, desembre 1965, (dedicat íntegrament a l'EADAG).

BONET, Laureano: "El teatro popular en Barcelona". *Destino*, 2-XI-1963 (parla de La Pipironda, el Teatre Experimental Català, el Gil Vicente i l'EADAG).

CIURANS, Enric: "Josep Montanyès i el teatre independent". *Assaig de Teatre*, núm. 37, juny 2003. P. P. 219-222.

- ESPRIU, Salvador: “Per un començament d’una història de *Ronda de Mort a Sinera*”. Article inclòs dins l’enregistrament sonor de *Ronda de Mort a Sinera*. Edigsa, Barcelona, 1967.
- FÀBREGAS, Xavier: “Tres notes sobre l’EADAG”. *Serra d’Or*, any XVIII, núm. 203, 15-VIII-1976.
- FÀBREGAS, Xavier: “El teatre català de 1965 a 1967”. *El Pont*, núm. 31, maig 1969.
- GOMILA, Gisela; MARTÍ, Irene; MIGUEL, Ariadna: “Josep Montanyès”. *Assaig de Teatre*, núm. 16-17, juny-setembre 1999.
- PADULLÉS, Xavier: “Estudi estètic de la posada en escena de *La pell de brau*, de Salvador Espriu; Versió de 1960, direcció escènica de Ricard Salvat”. *Assaig de Teatre*, núm. 26-27, març-juny 2001.
- PÉREZ COTERILLO, Moisés: “Encuesta sobre grupos de teatro”. *Primer Acto*, núm. 170-171, any 1974.
- PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo: no en consta el títol. *Primer Acto*, núm. 184, any 1980.
- SALVAT, Ricard; i la col·laboració de VIDAL, Toni: “Entrevista a Manuel Trilla”. *Assaig de Teatre*, núm. 35, desembre 2002.
- SALVAT, Ricard: “Paraules en record de Maria Tubau”. *Assaig de Teatre*, núm. 37, juny 2003. P.P. 213-218.
- SALVAT, Ricard: “Petita crònica (del meu temps)”, materials de suport a “Petita crònica” (M. Aurèlia Capmany, Ricard Salvat, Josep Montanyès, Francesc Nel·lo, Jus Segarra, Josep A. Codina, Josep Oliveres, Xavier Fàbregas i Gabriel Aresti). *Assaig de Teatre*, núm. 38, setembre 2003.
- SALADRIGAS, Robert: “EADAG (diez años de trabajo)”. *Primer Acto*, núm. 119, any 1970.
- SALADRIGAS, Robert: “E.A.D.A.G. Deu anys d’existència, de treball, d’assoliments...”. *Tele-Estel*, any V, núm. 167, 2-I-1970.
- SALVAT, Ricard. “Per a una continuació d’una història de *Ronda de Mort a Sinera*”. Article inclòs dins l’enregistrament sonor de *Ronda de Mort a Sinera*. Edigsa, Barcelona. 1967.
- CD-ROM de *Yorick: revista de teatro*. Edició facsímil digitalitzada. Centro de Documentación Teatral, Madrid 2002.
- DVD-ROM de *Primer Acto: cuadernos de investigación teatral*. Edició facsímil digitalitzada. Ministerio de Cultura / Centro de Documentación Teatral, Madrid 2004.